Über Zelter i. Holtei Vierzig Jahre II p. 22.

2 Briefe v. Reichardt in Gr. G. Schütz Leben II p. 381–83.

Reichardt u. Goethe. Morgenblatt 42. 1865.

Goethes Briefwechsel mit C. August. 6 Apr. 1784

Schiller an Körner II p. 91.

Jug. i. Kataloge: Dr. C. W. [illegible]: Zur Gesch. der [illegible]
Spalatin. [illegible]. 1865. p. 116.

Über die neuen Magazinbriefe p. 236. 241.

[illegible]: Briefe v. J. G. [illegible]. III. (II. 388)

[illegible]: L. Tieck. L. 1855. II.

Oehlenschläger: Meine Lebenserinnerungen. IV. L. 1850.

Oper am Hofe Friedrichs d. Gr. [illegible] 1860. N 833.

[illegible]: Zeit. Bd. 139. 1870.

Carl [illegible]. Neuer Lebenslauf. I. 91.

Luftschloß. Für Freunde der Freude u.
der geselligen Gesänge. L.

[illegible] 12 Briefe Goethes an Reichardt. Allg. Musik. Z.
1842. p. 25

Hanslick Miscellaneen: Heft 17. p. 244
" " : Ueber die Zeit v. Marx Hft. 18. p 331.
" " Kirchenbesucher[illegible].
Holtey: Briefe an L. Tieck.
Brandt: Louise Reichardt.
Iffland als Direktor des Berl. National-Theaters,
deutsch. Theateralm. v. Heinrich. Berl. 1854.

Flora. Erste Sammlung. Enthaltend Compositionen für Gesang u. Klavier von Schwenn, Gluck, Bach, Adolph Kunzen, F. L. Ae. Kunzen, Reichardt, Schwanenberger. Herausgegeben von C. F. Cramer. Kiel, bey dem Herausgeber, u. Hamb., in Commission bey der Hofmannischen Buchhandlung. 1787.
(Darin: No XI Recitativ u. Chor aus Metastasios la Passione di Gesu Christo;)

Musikalische Blumenlese für Liebhaber des Gesanges u. Claviers, enthaltend Geistl. Gedichte von den besten Dichtern u. Componisten Deutschlands, gesammelt u. herausgegeben von J. H. Egli. Erste Ausgabe. Zürich, bey David Bürkli, 1788.
(Darin: No 4. Der Morgen. No 5 Glück des Lebens. Beide Gedichte von C. Rudolphi.)

Lettre du Comte de Mirabeau à *** sur M. M. de Cagliostro et Lavater. — Quantum, carminibus quae versant atque venenis humanos animos. Horat. Serm. L. 1. 8. — à Berlin chez François de Lagarde, Libraire, rue et pont des Chasseurs, 1786.

Musikalien-Versteigerung in Leipzig 27 Apr. 1865.
591 Reichardt: Partita a 2 Corni, 2 Fl. 2 Fag. 2 Ob. 2 Viol. Viol. u. B.
723 " : Ps. 59. Kommt herzu, lasset uns dem Herrn frohlocken.
724 " : Ps. 67. Gott sei uns gnädig u. segne uns.

Goethe in Berlin. Auszüge aus d. früheren v. Schuckmann Briefen an den J. Reichardt; mitgetheilt v. K. v. Holtei. Westermann's ill. deutsche Monatshefte. Oct. 1864. No 1. der ganzen Folge. der ganzen Reihe No 97. p. 76. XVIII 252. 154
Viele Briefe v. Schuckmann u. v. Marx
I Sette Galanti. Op. buff. en 3 Actes. Potsdam 1775.

Statistik d. K. Preuß. in Berlin. Wolf Alm.
f. d. J. 1842; 1843 ...

<u>Monatsfrüchte</u> für Clavier u. Gesang den Freunden der
Musik u. Schönen gewidmet.
Im Verlage des Bureau de Musique v. Rudolf Werck-
meister in Oranienburg. (um 1796–1800)
Darin von Reichardt.

Heft I p. 3. Ruhe, Süßliebchen.
II p. 6. An meine Laute: Erklinge süße Laute.
p. 20. Liebeslaune: Warum ich ? weine ich?
III p. 10. Ach Schmerzenshaft, aus allen Landen ...
p. 18. Holdes Morgenwehen.
V. p. 4. Liebe: Wenn der Reiz d. Zärtlichkeit.
VI. p. 10. Todtenmarsch.
p. 14. Frühlingswünsche: Ich ist ... und ...

Egmont. Nr. 2 M. v. R. 1790 in C

Autobiographische in Berlinischen
d. Gelehrten ...

Allg. mus. Zeitung V. Anzeige geschr. Musik bei [illegible]

Cantate: die Freundschaft auf der Probe.

Quartetts: der [illegible].

6 Partien.
3 Klaviertrios [illegible]
6 Klaviersolos.
1 Fagottconcert.
1 Violinsolo
2 Violinconcerte.
4 Sinfonien.

Ueber Friedrich v. Gr. Leipz. Allg. mus. Zeitung I. p. 259.

Für [illegible]: Heinr. Karl Ebell (1775 – 1824)

[illegible]. Anfang d. I Bandes d. [illegible].

Thayer II 302. Mariages Samnites v. Seyfried.

Löwe Autobiographie

[illegible]: [illegible] p. 55.
[illegible] p. 120


ex libris
ADOLF SANDBERGER

Joh. Friedrich Reichardt.

Sein Leben und seine Werke.

Dargestellt

von

H. M. Schletterer.

Band I.

Reichardt, der Musiker.

Augsburg.
Verlag von J. A. Schlosser's Buch- & Kunsthandlung.
1865.

Joh. Friedrich Reichardt.

Sein Leben und seine musikalische Thätigkeit.

Dargestellt

von

H. M. Schletterer.

Augsburg.
Verlag von J. A. Schlosser's Buch- & Kunsthandlung.
1865.

Druck von Ph. J. Pfeiffer in Augsburg.

Vorrede.

Der Name **Reichardt's** ist ein fast verschollener. Sollte das Leben dieses Mannes, sollten seine Compositionen und Schriften wirklich von der Bedeutung sein, daß die Theilnahme, die wir gerne dafür wiedererwecken möchten, gerechtfertigt erscheint? — Ehe wir es unternahmen das vorliegende Buch zu schreiben, hatten wir uns jahrelang mit den Werken Reichardt's beschäftigt, und erst als wir uns obige Frage bejahen konnten, begannen wir unsere Arbeit über ihn. Möge sie so gelungen sein, daß sie freundlicher Berücksichtigung werth ist. Es war uns von Anfang an klar, daß es sich hier nicht darum handeln konnte, die Geschichte eines Künstlers zu schreiben, dessen Leben so allbekannt, dessen Ruf so fest begründet ist, daß man sich nur mit den höheren Beziehungen von dessen Sein und Schaffen zu beschäftigen gehabt hätte. Es ist etwas ganz Anderes, über Händel, Gluck, Mozart und Beethoven, als über Reichardt zu schreiben. Jene sind der allgemeinen Bewunderung ihres Volkes längst gewiß, zu ihrer Ehre, zu ihrem Ruhme läßt sich kaum mehr etwas hinzufügen. Nicht so bei Reichardt. Für ihn muß erst Schritt für Schritt das Terrain wiedergewonnen werden. Fünfzig Jahre erst sind seit seinem Tode verflossen. Umstände der besondersten Art und schweres, kaum zu sühnendes Unrecht, das an ihm begangen wurde, haben sein Andenken getrübt, lassen uns seinen Character in völlig falschem Lichte erscheinen und tragen zugleich die Schuld, daß seine Werke früher Vergessenheit anheim gefallen sind. Es kommt uns nicht in den Sinn, durch unsere Arbeit Reichardt seiner Schwächen und Fehler entkleiden zu wollen; wir sind eben so weit davon entfernt, ihm eine verherrlichende Lobschrift zu widmen, wie dies die Biographen großer Männer so gerne thun, wie ihn als Märtyrer hinzustellen. Wo viel Licht ist, pflegen sich die Schatten schärfer abzuheben. Aber je mehr wir in unserer Arbeit vorschritten, um so mehr haben wir uns zu dem edlen und vortrefflichen Character Reichardt's hingezogen gefühlt, haben wir mehr und mehr seine Bedeutung als schöpferischen Geist und als Lehrer seines

Volkes hochschätzen und bewundern gelernt. Um nun aber unseren Ansichten nicht eine persönliche Einseitigkeit zu geben, haben wir, wo es irgend anging, auf Urtheile Anderer Bezug genommen und Männer redend eingeführt, die Reichardt theils selbst gekannt oder die ihm doch und sei es auch nur der Zeit nach, näher gestanden sind. Während bei jenen großen Meistern Jedermann seinem überströmenden Entzücken über ihre Schöpfungen ungescheut Worte geben darf, galt es hier bei einem Manne, der den besten seiner Zeit zur Seite gestellt werden muß, vorsichtig die Urtheile zu wägen, um nicht den Schein irgend einer Parteilichkeit zu erregen.

Seit Jahren für unsern Gegenstand schon interessirt, haben wir Alles aufgeboten, um Alles und Jedes kennen zu lernen, was auf ihn Bezug hat. Aber kaum gibt es ein Material, das zerstreuter ist, als das für dieses Buch, und so mag es denn kommen, daß sehr Wichtiges von uns übersehen wurde und mancher Irrthum sich eingeschlichen hat. Indem wir einerseits deßwegen um Nachsicht bitten, sprechen wir andererseits das dringende Ersuchen aus, Berichtigungen, Belehrungen und Hinweise, überhaupt freundliche Mittheilungen, die die vorliegende Arbeit ergänzen könnten, uns nicht vorenthalten zu wollen. Leider haben es die Verhältnisse nicht gestattet, daß wir die ergiebigsten Quellen für Reichardt's Leben und Wirken, die sich jedenfalls in Berlin finden, benützen konnten. Nicht einmal seine sämmtlichen im Druck erschienenen Werke, so eifrig und mit so großen Opfern wir auch nach deren Besitz gestrebt haben, konnten wir uns vollständig verschaffen. Auch nach dieser Seite hin wären wir für jede Bereicherung unserer Einsicht und Sammlung dankbarst verbunden.

Allen denen, welche die vorliegende Arbeit bis jetzt unterstützt haben, namentlich aber der hochverehrten Tochter Reichardt's, Frau Hofräthin von Raumer in Erlangen, sei hiemit der wärmste Dank ausgesprochen.

Möge dieses Buch seinen Zweck erreichen und wie es bei andern einer längst vergangenen Zeit angehörenden Meistern mit so großem Erfolge geschehen ist, auch bei Reichardt der Versuch gelingen, ihn uns in seinen Werken neu erstehen zu lassen. Lebensfähigkeit und lohnende Genugthuung besitzen und bieten sie in reichem Maaße.

Augsburg, am 12. August 1864.

Materialien.

C. Bernstorff: Neues Universallexicon der Tonkunst. 3 Bde. Dresden und Offenbach, 1856–61.

(Bertram): Literatur und Theaterzeitung. Berlin, 1778–84.
Ephemeriden der Literatur und des Theaters. Berlin, 1785–87.
Annalen des Theaters. Berlin, 1788–97.

R. Blum, K. Herloßsohn und H. Marggraff: Allgemeines Theaterlexicon. 7 Bde. Altenburg und Leipzig, 1839–42.

Ed. Boas: Nachträge zu Göthe's Werken. 3 Bde. Leipzig, 1841.
Schiller u. Göthe im Xenienkampf. 2 Bde. Stuttg. u. Tüb., 1851.

Aug. Boden: Lessing und Goeze. Leipz. und Heidelberg, 1862.

J. Chr. Brandes: Meine Lebensgeschichte. 3 Bde. Berlin, 1799–1800.

Briefe zur Erinnerung an merkwürdige Zeiten und rühmliche Personen aus dem wichtigen Zeitlaufe von 1740–1778. Berlin, 1778.

Briefwechsel zwischen Schiller und Göthe in den Jahren 1794–1805. 2 Bde. Stuttgart und Augsburg, 1856.

Büsten berlinischer Gelehrten und Künstler mit Devisen. Leipzig, 1787.

C. Fr. Cramer: Magazin der Musik. Hamb., 1783–86.

Fr. Dingelstedt: Teichmann's literarischer Nachlaß. Stuttgart, 1863.

K. von Dittersdorf's Lebensbeschreibung. Seinem Sohne in die Feder dictirt. Leipzig, 1801.

H. Düntzer: Aus Fr. L. von Knebel's Briefwechsel mit seiner Schwester. Jena, 1858.
Göthe und Fichte. Morgenblatt, 1864. Nr. 31–32.

(Forkel): Musikalischer Almanach für Deutschland. Leipzig, 1782–84, 1789.

E. L. Gerber: Hist. biogr. Lexicon der Tonkünstler. 2 Bde. Leipz., 1790–92.
Neues hist. biogr. Lexicon. 4 Bde. Leipzig, 1812–14.

G. Geßner: J. K. Lavater's Lebensbeschreibung. 3 Bde. Winterthur, 1802–3.

Dr. C. H. Gildemeister: J. G. Hamann's, des Magus im Norden Leben und Schriften. 4 Bde. Gotha, 1857–63.

(Junker): Musikalischer Almanach. Alethinopel, 1782–84.

K. Goedeke: Grundriß zur Geschichte der deutschen Dichtung. Hannov., 1859.

H. König: Reichardt. Eine Lebensskizze. Illustr. Familienbuch des österreichischen Lloyd. Triest, 1862.

(Marpurg). Simeon Metaphraste's: Legende einiger Musikheiligen. Cölln am Rhein, 1786.

B. A. Marx: Berliner Allgem. Mus. Zeitung, 1824 und 26.
Gluck und die Oper. 2 Bde. Berlin, 1863.
A. G. Meißner: Bruchstücke zur Biographie J. G. Naumann's. 2 Bde. Prag, 1803.
F. L. W. Meyer: Fr. L. Schröder. 2 Thle. Hamburg, 1819.
C. M. Plümicke: Entwurf einer Theatergeschichte von Berlin. Berlin und Stettin, 1781.
(Fr. Eb Rambach, F. L. W. Meyer und J. A. Feßler). Berliner Archiv der Zeit und ihres Geschmackes. Berlin, 1795—1800.
Fr. von Raumer: Historisches Taschenbuch. III. Leipzig, 1852.
Reichard: Theater-Kalender. Gotha, 1775—1800.
Theater-Journal. Gotha, 1777—84.
A. Reißmann: Das deutsche Lied in seiner historischen Entwicklung. Cassel, 1861.
Dr. Fr. W. Riemer: Briefwechsel zwischen Göthe und Zelter in den Jahren 1796—1832. 6 Bde. Berlin, 1833—34.
W. Rintel: C. Fr. Zelter's Lebensbeschreibung. Berlin, 1861.
Fr. Rochlitz: Für Freunde der Tonkunst. 4 Bde. Leipzig, 1830—32.
Fr. Roth: Hamann's Schriften. 8 Bde. Berlin, 1821—43.
Dr. J. Scherr: Blücher. Seine Zeit und sein Leben. 3 Bde. Leipz., 1862.
Schmieder: Journal für Theater und andere schöne Künste. 4 Bde. Hamburg, 1797—98.
L. Schneider: Geschichte der Oper und des königl. Opernhauses in Berlin Berlin, 1852.
H. Steffens: Was ich erlebte. 10 Bde. Breslau, 1840—44.
Dr. E. Vehse: Geschichte des preußischen Hofs und Adels. 6 Bde. Hamburg, 1851.
J. von Voß: Beleuchtung der vertrauten Briefe über Frankreich des Herrn J. F. Reichardt. Berlin, 1804.
J. Werden und A. Werden: Musikalisches Taschenbuch, 1803.
Leipziger Allg. mus. Zeitung. 1798—1848.
A. E. Zinserling: Westphälische Denkwürdigkeiten. Berlin, 1814.

Druckfehler.

pag. 118 statt Gensheim und pag. 125 statt Gerresheim lies: Geresheim.
pag. 197 statt Noblesse obliger lies: Noblesse oblige.
pag. 472 statt Conciliani lies: Concialini.
pag. 475 statt neueste Zeit lies: neuere Zeit.

Johann Friedrich Reichardt.

Um die Mitte des vorigen Jahrhunderts begann in Deutschland auf allen Gebieten der Kunst und des Wissens jene reiche geistige Thätigkeit sich zu entfalten, die nicht dem Vaterlande allein, sondern auch dem überraschten Auslande Bewunderung und Achtung abnöthigte. Fast sieben Jahrzehnte hindurch sehen wir eine große glänzende Erscheinung nach der andern auftreten, eine herrliche Leistung die frühere, kaum erfaßte und genossene, kurz vorher noch als unübertrefflich geachtete, verdrängen. Jedes neue Werk tritt wie eine neue That ins Leben, stellt als ein gewaltiger Fortschritt sich dar und wirkt mächtig anspornend auf die mitstrebenden und wie im Wettkampfe ringenden Zeitgenossen.

Unter den vielen bedeutenden Persönlichkeiten, deren Name ruhmvoll in der Geschichte der Kunst und Literatur verzeichnet steht und auf deren Leistungen wir mit freudigem Stolz blicken dürfen, nimmt der Mann, dessen Andenken diese Blätter erneuern sollen, wenn auch nicht eine der ersten, doch durch seine Leistungen als Tonkünstler, durch seine Thätigkeit als Schriftsteller und durch die reichen und intimen Verbindungen, in welche er mit den besten und größten seiner Zeitgenossen treten konnte, eine so hervorragende Stelle ein, daß die eingehende Betrachtung, welche ihm durch die vorliegende Arbeit zugewendet wird, und das Interesse, welches für ihn unter dem größern Publikum dadurch geweckt werden soll, einer Rechtfertigung nicht zu bedürfen scheint.

Die meisten der bedeutenden Männer der hier in flüchtigen Worten angedeuteten glänzenden Periode, sind uns durch neuere biographische und literaturgeschichtliche Arbeiten bereits nahe gerückt. Man hat mit eben so viel eingehender Sorgfalt und Liebe, als mit bewunderns-

werther Gründlichkeit sich bemüht, uns so umfassende Schilderungen ihres Lebens, ihrer Thätigkeit, ihrer Leistungen und ihrer Bedeutung in der geistigen Entwicklung unserer Nation zu geben, daß wir im Stande sind, ein reiches Leben mit ihnen förmlich nochmals zu durchleben. Wir sehen ihre Werke vor unseren Augen entstehen, wir erkennen die Motive und Umstände, durch welche sie zu ihren Schöpfungen angeregt wurden, wir schließen uns wie lieben Freunden ihnen an und begleiten sie nicht nur auf ihrem Entwicklungsgange, sondern hinein in das Treiben des Tages, der Familie, der Gesellschaft, ja in die stille Werkstätte ihres geistigen Denkens und Schaffens.

Johann Friedrich Reichardt, einer der besten Virtuosen und Componisten seiner Zeit, zugleich ein freimüthiger gewandter und kenntnißreicher Schriftsteller, ein Mann von vielseitigster Bildung und mit feinem Sinn für Alles begabt, was Kunst und Wissenschaft, Natur und geselliges Leben Förderndes zu bieten vermögen, hat bisher die Beachtung, deren er nicht minder würdig wie viele seiner Mitlebenden war, nicht gefunden. Er hatte vielmehr das traurige Geschick nach einer an Resultaten und Auszeichnungen reichen Laufbahn, in Folge einer Verkettung eigenthümlicher Verhältnisse nicht nur rasch vergessen, sondern was noch schlimmer ist, schmählich verkannt zu werden.

Seit seinem Tode ist kaum ein halbes Jahrhundert verflossen und doch wird seiner selbst in der musikalischen Welt, für die er doch vorzugsweise thätig war, gar nicht oder doch nur selten noch gedacht. Aber sollten wirklich bei einem Manne, der in allen gebildeten Kreisen seiner Zeit bekannt und gerne gesehen, mit allen seinen hervorragenden Zeitgenossen, auf welchem Gebiete geistiger künstlerischer oder politischer Thätigkeit sie sich auch auszeichnen mochten, befreundet war, dessen scharfem beobachtenden Blicke nichts entging, dessen Theilnahme sich jeder aufstrebenden Erscheinung aufmunternd zuwandte, dessen Kreis von Bekanntschaften fast unübersehbar war, dessen großartige Gastfreundschaft in allen Ländern gerühmt wurde und dessen Gedächtniß in tausenden von Herzen unvertilgbar eingegraben schien, ein so rasches Vergessen, ein so fast spurloses Zurücktreten und all die absprechenden lieblosen Urtheile, welche man nur noch über ihn aussprechen hört, gerechtfertigt sein? Gewiß nicht! — Es dürfte sich also wohl der Mühe lohnen, den Ursachen nachzuforschen, warum alles so kam, wie wir es heute finden, und ihm eine gerechte Theilnahme zuzuwenden, deren sich gegenwärtig so viele seiner Freunde und Zeitgenossen erfreuen.

Reichardt als praktischer Tonkünstler erscheint, abgesehen von seiner Wirksamkeit als Dirigent und von dem Einflusse, den ihm seine bedeutende Stellung verlieh, nach zwei Seiten hin beachtenswerth. Er war in seiner Jugend einer der hervorragendsten Virtuosen auf der Violine, dabei tüchtig geübt auf vielen anderen Instrumenten, so namentlich auf der nun ganz vergessenen Laute, und obendrein im Besitze einer schönen und weichen Tenorstimme, die ihm selbst im späten Alter den Dienst noch nicht versagte. Ferner aber gesellte er sich in reiferen Jahren zu den besten und fruchtbarsten Componisten seiner Zeit. Er hat sich mit Glück in allen Formen und auf allen Gebieten des Tonsatzes versucht und als Operncomponist Ausgezeichnetes geleistet, als Liedersänger und Componist deutscher Singspiele aber ist er nur von Wenigen übertroffen worden. Wie in seiner musikalischen, so auch in seiner schriftstellerischen Thätigkeit tritt er uns als ein vielseitig gebildeter und unermüdlich regsamer Geist entgegen. Seine musikalischen Schriften gehören zu dem Gründlichsten und Besten, was diese Branche der Literatur aufzuweisen hat, seine politischen zu den freisinnigsten muthigsten und wirksamsten, die in einer Zeit tiefer Schmach und Erniedrigung, in Tagen voll demüthigender Erinnerungen geschrieben wurden. Dagegen wieder bieten seine Reisebriefe aus Paris (1802 und 1803) und Wien (1808 und 1809) für die politische und Sittengeschichte des ersten Decenniums unseres Jahrhunderts ein reiches und höchst interessantes Material, und wie er ebenso in beredter und furchtloser Weise als in Worten der höchsten Anerkennung für seine Freunde aufzutreten vermochte, davon zeugt seine energische und wackere Vertheidigung Lavater's gegen den Grafen Mirabeau[1]) und die biographischen Denkmale, die er seinen Freunden Wolf, Bach, Benda, Fasch und Schulz[2]) gesetzt hat.

Leider hat diese reiche schriftstellerische Thätigkeit dem Musiker Reichardt wenig Glück und Vortheil gebracht. Indem er sich frei-

---

[1]) Schreiben an den Grafen Mirabeau, Lavater betreffend.

[2]) Ernst Wilhelm Wolf. Im Berliner Archiv der Zeit und ihres Geschmackes, 1795.

K. Ph. Em. Bach. Musikalischer Almanach, 1796.

Georg Benda. Mus.-Almanach, 1796, und Lyceum der schönen Künste. Berlin, 1797.

Karl Fasch. Lyceum der schönen Künste, 1797.

J. A. P. Schulz. Leipziger allg. musikalische Zeitung, III. Jahrg.

müthig über alle beachtenswerthen Erscheinungen auf musikalischem Gebiete äußerte, mußte er nothwendig, sobald er nicht nur lobend sondern auch kritisirend und tadelnd auftrat, sich Feinde und Gegner machen, und da er nun zugleich der Versuchung nicht widerstehen konnte, in die von ihm selbst herausgegebenen musikalischen Zeitschriften[1]) anerkennende Besprechungen eigener Werke, jedoch weder von ihm veranlaßt noch verfaßt, aufzunehmen, so lag der Vorwurf von Anmaßung und Parteilichkeit zu nahe, um nicht in schlimmster Weise ausgebeutet zu werden und die Anzahl seiner Gegner und das Gewicht übler Nachrede zu verzehnfachen. Mehr aber haben ihm in seinen amtlichen Stellungen seine politischen Schriften und seine oft unbesonnenen Aeußerungen geschadet. Zuerst wie alle seine leicht entzündbaren Zeitgenossen für die amerikanische, dann für die französische Revolution begeistert, war er unvorsichtig genug, seine Ansichten laut auszusprechen, und da er letztere theilweise selbst in Paris mit durchlebt hatte, den mitgebrachten frischen Eindrücken in der Heimath, ja selbst am Hofe des Königs, der mit Abscheu gegen die neuen Ideen erfüllt und in offenen Kampf gegen die Staatsumwälzer getreten war, Worte zu geben. Bald hatten ihn seine Neider und Feinde, welche die übermüthig hingeworfenen Worte zu seinem Verderben zu benützen wußten, um das Vertrauen und die Gunst seines Fürsten gebracht. Zuletzt verlor er auch seine Anstellung und hatte noch die betrübende Erfahrung zu machen, daß mancher seiner bisherigen Freunde, der ängstlicher, vorsichtiger, vielleicht auch weiterblickend als er war, sich nun von ihm, der die königliche Huld und Gnade verscherzt hatte, abkehrte. Dann, als er sich von der Umgestaltung der Dinge in Frankreich enttäuscht, als er sein Vaterland unterdrückt, geknechtet, vernichtet sah, hat ihn manchmal wieder die rücksichtslose Kundgebung seines Hasses gegen den mächtigen Unterdrücker in die gefahrvollsten und ängstlichsten Lagen gebracht. So gesellten sich zu seinen musikalischen Feinden und Gegnern und politischen Denuncianten noch Schmähungen. Neid und Mißgunst vereinigten sich in gleicher Weise, seinen Namen zu beflecken und sein Andenken zu trüben. Leider standen zuletzt auf Seite seiner Gegner die größten und

---

1) Musikalisches Kunstmagazin. 2 Bde. Berlin, 1782—91.
Musikalisches Wochenblatt. Berlin, 1791.
Musikalische Monatsschrift. Berlin, 1792.
Berliner musikalische Zeitung. Januar 1805 bis Juni 1806.

berühmtesten Namen unserer Literatur, und ohne zu untersuchen, ob diese auch gerecht und menschlich gegen ihn verfahren waren, hat man bis in die neueste Zeit, indem man gewisse Dinge, ohne ihnen näher auf den Grund zu gehen, immer wieder aufgetischt hat, die irrigen Meinungen über ihn unterhalten, ja vermehrt. Wenn er nun auch vielfach zu dem über ihn hinstürmenden Mißgeschicke unvorsichtiger Weise die Veranlassung selbst gegeben hat und von den Vorwürfen, die ihm gemacht werden, nicht immer ganz frei zu sprechen ist, so treffen wir doch, sobald wir ihm näher treten, so viele edle große und verehrungswürdige Eigenschaften an ihm, lernen in ihm einen so wackeren Menschen und Künstler kennen, daß wir nur Gerechtigkeit zu üben vermeinen, wenn wir dem Manne Anerkennung und Würdigung zu Theil werden lassen und ihn, wenn auch mit seinen Fehlern, doch der Gerechtigkeit zulieb, auch mit seinen Tugenden, Vorzügen und rühmlichen Bestrebungen der Gegenwart darzustellen suchen.

Reichardt's Vater war ein geschickter, aber in sehr beschränkten Verhältnissen lebender Musiker. Seine Mutter, an welcher der Knabe mit innigster Liebe hing und von der der Mann stets mit rührender Zärtlichkeit und Verehrung spricht, war eine einfache Frau, die nach besten Kräften durch Handarbeiten, in denen sie viel Geschick und Geschmack besaß, die oft drückende Lage der Familie zu erleichtern suchte. Der lebendige, regsame Knabe offenbarte schon in frühester Jugend eine so seltene musikalische Begabung, daß sie laute Bewunderung hervorrief. Das schöne, talentvolle Kind wurde bald ein Liebling Aller und leider auch das verzärtelte Schooßkind mancher hochgebildeter und angesehener Familien seiner Vaterstadt, und die gute Gesellschaft, an die er so von Jugend auf gewöhnt wurde, die reichen, von ihm heißhungrig ergriffenen und gewissenhaft benützten Bildungsmittel, die unter so günstigen äußern Verhältnissen sich ihm boten, förderten in überraschend schneller Weise den geistreichen, feurigen Jüngling und machten ihn fähig, die glänzende und denkwürdige Laufbahn zu durchwandeln, die ihm vom Schicksale vorgezeichnet war. Begünstigt vom Glücke, das während der ersten Hälfte seines Lebens an seine Schritte gefesselt schien, wurde er nach Vollendung seiner juristischen Studien, neben welchen er aber die möglichste Ausbildung seiner musikalischen Talente nie aus den Augen verlor, ja die er häufig sogar durch langedauernde weitere Kunstreisen unterbrochen hatte, Kapellmeister Friedrich's des Großen. Neben Wien und Dresden hatte Berlin damals die bedeutendsten

musikalischen Mittel und Kräfte. Die Stellung, die ihm hier wurde, gehörte zu den angesehensten, die ein Musiker in jenen Tagen sich überhaupt zu erringen vermochte, sie sicherte dem Inhaber Ehre und weithinreichenden Einfluß. Von hier aus begann nun Reichardt seine weiten Reisen zu unternehmen, auf denen er Gelegenheit fand, mit allen bedeutenden Personen seiner Zeit bekannt zu werden, mit vielen von ihnen in die intimsten und freundschaftlichsten Verbindungen zu treten und, indem er Europa nach allen Richtungen hin durchzog, Land und Leute gründlich kennen zu lernen. Zuletzt nun, nachdem er die verschiedensten Wechselfälle des Glückes und alle Wandelbarkeit irdischer Verhältnisse und besonders menschlicher Neigungen erfahren hatte, war es ihm doch noch vergönnt, auf seinem schönen Landsitze zu Giebichenstein bei Halle im Kreise seiner ihn hochverehrenden Familie, in zwar erzwungener, aber nicht drückender Zurückgezogenheit, den Rest seines Lebens zu verbringen.

Aus dem hübschen Knaben und regsamen Jünglinge ward bald ein stattlicher, sich seiner äußeren Vorzüge wohl bewußter Mann, dem die Gunst der Damen in reichem Maaße sich zuwandte und der mit feiner Sinnlichkeit des Lebens Freuden zu genießen wußte, ohne daß er in dem Strudel der Genüsse, der mit dämonischer Macht so viele geistig begabte und leichterregbare Menschen unwiderstehlich in den Abgrund hinabzieht, die maaßvolle Ruhe und die würdige Selbstherrschung verloren hätte. Sein freies offenes Antlitz, das uns in einem herrlichen Gemälde seines Freundes Graf aufbewahrt blieb, offenbart Geist und Wohlwollen, drückt aber auch ganz das rasche entschiedene Wesen aus, das ihn so oft unbesonnen sprechen oder unüberlegt handeln ließ. Dabei war es ein Mensch von außerordentlicher Lebens- und Genußfähigkeit, ein Mann und Musiker, wie er nur noch in seltenen alten Exemplaren in der heutigen Künstlerwelt vorkommen dürfte. Seine Schriften sind schon deßwegen lehrreich und empfehlenswerth für unsere Tonkünstler, die wir nur über angegriffene Nerven klagend und jeglicher Genußfähigkeit entfremdet zu sehen gewohnt sind, weil sie so viele gute und praktische Lehren enthalten, wie man auf verständige oder doch auf die beste Weise in diesem irdischen Jammerthale sein Leben fristen soll. Seine Warnungen vor schlechten und sauren Weinen, seine Ansichten darüber, wie ein guter Tisch beschaffen sein muß, sprechen dafür, daß sein Geschmack und seine Kenntnisse in Dingen der Gastronomie ebenso gründlich und umfassend waren, wie

in jedem Theile seiner Kunst. Niemand weiß so wie er die Vorzüge einer guten Tafel zu schätzen. Die einfache Hausmannskost, wie die Schüsseln des Gasthauses, das lucullische Festmahl eines berühmten Gourmands, wie der reich mit Leckerbissen besetzte Tisch des kostspieligen Restaurants finden durch ihn allseitig gerechte Würdigung. Zwar tadelt er noch im Jahre 1774 in den musikalischen Reiseberichten Burney's aufs heftigste die vielen Schilderungen von Gastereien, mit denen der englische Reisende so oft seine Kunstbesprechungen unterbricht, aber wenige Jahrzehnde später verfällt er noch viel häufiger als dieser in den gerügten Fehler, und Nachrichten über gesellige Unterhaltungen, Einladungen, Gastmähler, Bälle und andere Zerstreuungen füllen viele Seiten seiner letzten Werke, die der nach musikalischen Mittheilungen forschende Leser gerne anders benützt sähe. Selbst gastfrei bis zur Verschwendung setzt er gleiche Gesinnung bei Jedem voraus, dessen Haus er betritt und betrachtet sich überall als einen gerne gesehenen Gast. Da sein Wissen das reichste, seine Welterfahrung die umfassendste, sein Anekdotenschatz unerschöpflich ist und da er nach der bekannten Mundfertigkeit, deren sich der ostpreußische Volksstamm im Allgemeinen erfreut, auch die erforderliche Gewandtheit besaß, sein Licht leuchten und den angenehmen Gesellschafter in den Vordergrund treten zu lassen, so mag er wohl auch allenthalben willkommen gewesen und freundlich empfangen worden sein. Einen Beweis für seine Ausdauer im Arbeiten und Genießen liefert der letzte Aufenthalt in Wien im Jahre 1809. Reichardt war damals bereits ein Mann von 57 Jahren und hatte kurz vorher eine schwere, fast tödtliche Krankheit überstanden, dennoch ertrug er die Beschwerden, welche das Leben in einer so vergnügungssüchtigen Hauptstadt für Jeden, der einmal in gewissen Kreisen sich bewegen will und muß, mit sich bringt, mit der Resignation eines Jünglings. Besuche, Einladungen, Gesellschaften, Spazierfahrten, Theater, Bälle, Concerte u. s. w. drängten sich förmlich. Nie kam er vor Mitternacht nach Hause und doch sah ihn der frühe Morgen bereits wieder am Arbeitstische. Trotz aller Dinge, die ihn gerade in jener so aufgeregten und an den größten Anstrengungen und Kämpfen so reichen Zeit von einer geordneten und ruhigen Thätigkeit abziehen mußten, sah doch jeder Tag die von ihm begonnenen Werke gefördert, und kaum waren vier, dem Anscheine nach durchschwelgte Monate vorüber, so lagen auch die Partituren zweier großer Opern vollendet vor.

Ueberhaupt scheint er sehr leicht gearbeitet zu haben. Schon am

Knaben wird die Fähigkeit gerühmt, jeden musikalischen Gedanken augenblicklich festhalten und ohne weiteres zu Papier bringen zu können. Dadurch wird es auch erklärlich, daß wir schon im Jahre 1764 dem Namen des damals erst zwölfjährigen Reichardt in den musikalischen Catalogen begegnen. Seine äußerst zahlreichen Compositionen sind anscheinend trotzdem mehr das Erzeugniß reifen Nachsinnens, als der flüchtige Erguß augenblicklicher Anregung. Und obwohl bei ihm wie bei jedem wirklich begabten und genialen Tonsetzer alles Klang und Ton wurde, alles zur Melodie sich gestaltete, was er berührte, und die Blumen der Kunst unter seinen Tritten förmlich aufsproßten, so dürfte doch kaum ein anderer Tonsetzer sich in diesem Maaße Rechenschaft von seiner geistigen Thätigkeit gegeben und mit mehr Nachdenken und Ueberlegung gearbeitet haben als er.

Reichardt galt seiner Zeit als der größte Meister in der Behandlung der Harmonie. Uns dürfte er viel bedeutender als Melodiker erscheinen. Wir haben in ersterer Beziehung bedeutende Fortschritte gemacht und sind in letzterer in gleicher Weise zurückgekommen. Oder läge der Grund, warum Reichardt in seinen größeren Werken, wo er namentlich darnach strebt den harmonischen Theil reich auszubilden, uns nicht mehr so wirkungsvoll erscheint, darin, daß überhaupt harmonische Effekte sich schneller abnützen, rascher erblassen, als melodische? Was sollte aber dann aus der Musik unserer Zeit werden, die überall so sichtbar das harmonische Beiwerk begünstigt und das melodische Element fast zurückdrängt? Wie viele Mittel haben wir rasch nach einander abblassen und veralten sehen! Und beweist es auch die Unerschöpflichkeit des menschlichen Geistes und Nachsinnens, daß wir immer noch Neues zu erfinden oder auch auszuklügeln vermögen, einmal wird doch darin der letzte Schritt gethan und zu dem einzigen unerschöpflichen Quell, dem der einfachen Melodie, nothgedrungen zurückgekehrt werden müssen.

In seinen Instrumentalwerken ist Reichardt immer unbedeutend geblieben. In den vorzüglichsten derselben, den Klaviercompositionen, vermochte er den Standpunkt der C. Ph. E. Bach'schen Schule nie völlig zu überwinden, obwohl er zu den besten Tonsetzern dieser Richtung gehört. Die Orchesterwerke sind noch schwächer. Der Instrumentalsatz verträgt die grübelnde Reflection weniger, als jede andere Compositionsgattung und verlangt mehr als jede den freien ungehemmten höchsten Flug der Phantasie.

In einem großen Abstande von den vorstehend berührten Werken stehen schon die von seinen Zeitgenossen so sehr bewunderten geistlichen Compositionen, die theils für die Kirche theils für den Concertsaal bestimmt waren. Hier ist er ungleich bedeutender als auf jenem Gebiete. Mehr als alle Tonsetzer, welche gleichzeitig mit ihm für die Kirche schrieben, scheint er erkannt zu haben, was in ihr von Wirkung, was für große Räume geeignet ist. Daher liebt er es, breite Tonmassen, vollklingende Harmonien in Anwendung zu bringen. Hingeleitet zu dieser Erkenntniß wurde er durch eingehendes Studium der italienischen Meister des XVII. und XVIII. Jahrhunderts. Aber es ist eigenthümlich bei ihm, daß er in seinen größeren Schöpfungen nie sich vollständig von den Banden der Schule frei zu machen vermag. In seinen Klavierwerken kennzeichnet sich die Ph. E. Bach'sche Richtung, in seinen Kirchenstücken die mittlere italienische, in seinen Opern zuerst die Hasse- und Graun'sche, dann die Gluck'sche Weise. Obwohl man ihn nicht einen Nachahmer nennen darf, — denn dazu besaß er zu viel eigenes Talent und eigene Kraft, — so erscheint er doch oft als solcher. Sicher hätte er eine freiere Phantasie erhalten, wenn er ausschließlich Musik getrieben und nicht durch Studien aller Art seine Zeit und Beschäftigung zu sehr zersplittert hätte. Er ist vor Allem nie vollkommen Herr der polyphonen Schreibweise geworden. Was er nach dieser Seite hin versuchte, bleibt meist eckig und steif. Die Kunstbestrebungen der Zeit waren übrigens im Großen und Allgemeinen auch bereits auf andere Dinge gerichtet. Offenbart ja doch schon der Sohn Joh. Seb. Bach's, des größten Meisters der Polyphonie, C. Ph. E. Bach, eine ganz auffallende Armuth und ja fast möchte man sagen, ein unerklärliches Ungeschick in dieser Beziehung. Für einen Kirchencomponisten sind jedoch gerade die gründlichsten Studien des Contrapunkts und die vollständige Beherrschung aller Mittel des Satzes, so zwar, daß man auch bei den künstlichsten Combinationen nie eine Bemühung des Tonsetzers zu erkennen vermag, und das reichste, wunderbarste Gebäude der Stimmführung und Stimmverschlingung sich wie von selbst in die Höhe hebt, unerläßlich.

Indem wir aber nun bei ihm auf der einen Seite einen gewissen Mangel und eine unleugbare Schwerfälligkeit in der Bewegung der Stimmen tadeln müssen, berührt uns hinwieder anderseits das sichtliche Bestreben nach Effect und großen Wirkungen unangenehm. Dazu kommt noch, daß ihm, dem Sohne der sogenannten aufgeklärten Zeit, die positive Glau-

benskraft nicht in dem Maaße innewohnte, welche wir bei Bach und Händel antreffen, aus deren Werken uns allenthalben ächteste Religiosität und wahre Glaubenstiefe entgegentreten, Eigenschaften, die sie für alle Zeiten so jung, frisch und zündend erscheinen lassen. Ist nun auch in letzter Linie jedes Kunsterzeugniß ein Werk der Kunst, d. h. der Uebung, des Nachdenkens, des Könnens, der Combination, so sind doch bei jedem Kunstwerke nothwendige Bedingungen erforderlich, die der Schöpfer seinem Erzeugnisse verleihen muß, die man aber nicht lernen und sich nicht aneignen kann, die vielmehr aus uns selbst geboren werden müssen. Leider aber stempeln diese sich von selbst ergebenden Beigaben: Geist, Seele, Gemüth, Empfindung, Begeisterung, Ueberzeugung das Kunsterzeugniß erst zum wirklichen Kunstwerke, zu einem Werke, das uns fesselt, hinreißt, erfüllt, bezaubert. Wie reich wären wir an unvergänglichen Werken, wenn alle Gebilde der Kunst mehr das Produkt einer seelischen, als einer Thätigkeit des Verstandes wären, — die letztere zwar sinnvoll ordnend, die erstere aber immer darüber triumphirend sich erhebend! Wie oft hören wir von Liebe singen, wie oft Worte des Glaubens und der Anbetung den Tönen der Musik sich vermählen, ohne daß wir uns dadurch erwärmt, begeistert, angeregt und bewogen fühlen, mit dem Sänger zu empfinden! Wort und Ton zieht an unserem Ohre vorüber, und unser Herz bleibt kalt und ungerührt. Nicht immer aber ist mangelhafte Ausführung Ursache dieses ungenügenden Erfolges. Die Mehrzahl unserer Künstler arbeitet mehr und leichter mit dem Verstande als mit dem Herzen, und wer einmal den Blüthenstaub ächter Empfindung von sich abgestreift, den erwärmenden Hauch des Gemüthes in sich erstickt und ertödtet, wer mit seinen rein menschlichen Gefühlen im Treiben der Welt, im Ringen nach ihren Gütern, im Kampfe um das leidige Dasein Schiffbruch gelitten hat, der wird vergebens darnach streben, das allseitig vollendete Kunstwerk zu schaffen. Nur wenigen Auserwählten ist es vergönnt, die Eigenschaften sich zu bewahren und zu retten, welche in letzter Linie das Siegel des Göttlichen dem Künstler und seinen Schöpfungen aufdrücken.

Wir sind zu dieser langen Abschweifung zunächst durch Betrachtung der Reichardt'schen Kirchencompositionen verleitet worden. Es fehlt ihnen das eigentliche kirchliche Element, die Eigenschaft, die nur der ächte, kindliche Glaube und die religiöse Ueberzeugung zu geben vermag. Da wo der Componist zu überwältigen, zu erschüttern, hinzureißen gedachte, tritt uns daher häufig ein leeres Pathos und eine

abkühlende Nüchternheit entgegen. Schon Zelter erkannte dies und sein Ausspruch über Milton's Morgengesang, 1792 von Reichardt componirt, daß er zu wenig reich an bedeutender Harmonie, der Styl zwar ernsthaft, aber ohne Erhabenheit sei, läßt sich auf viele andere der Reichardt'schen Kirchenstücke anwenden. Nichts desto weniger sind seine, in den zwei letzten Decennien des vorigen Jahrhunderts componirten geistlichen Werke unstreitig die bedeutendsten und würdevollsten dieser Periode, und er genoß dafür mit vollem Rechte die ungetheilte Anerkennung seiner Zeitgenossen.

Beachtenswerther noch als seine religiösen Tonschöpfungen erscheinen seine Werke für die große Oper. Sein Talent für das Pathetische ist unverkennbar. Das Streben nach Würde, Erhabenheit und wirkungsvoller Einfachheit ist in seinen dramatischen Compositionen ein viel glücklicheres und gelungeneres, als in seinen kirchlichen. Er schrieb seine ersten Opern unter dem Einflusse der Schule Hasses und Grauns, wandte sich aber dann der seinem ganzen Wesen mehr zusagenden Richtung Gluck's zu, für dessen Werke er stets begeistert und für deren Verbreitung und Bekanntwerdung er immer thätig blieb. Reichardt war neben Gluck unter allen deutschen Tonsetzern derjenige, der zuerst auf einen einfachen, würdigen Gesangstyl hinwies und drang, der die deutsche Musik von den Banden der italienischen loszumachen strebte, der für die Sänger Cantilenen ohne Coloratur schrieb und mit Bewußtsein wirklich dramatischem Ausdrucke und erschütternden Wirkungen nachstrebte. Die Ausführung all seiner Reformplane wurde ihm aber äußerst erschwert. Eine einfache dramatische Musik war gegen den Geschmack des Königs und des Hofes, gegen die Anschauungen und Interessen der Sänger, gegen die festen Traditionen, welche das große Publikum mit in die Opera seria brachte. So bildete sich bald eine gegenseitige Mißstimmung, in deren Verlauf sich der junge Maestro und Kapellmeister nicht gerade auf Rosen gebettet sah. Vergebens hoffte er von Jahr zu Jahr darauf, daß ihm der Auftrag gegeben werde, eine der Carnevals- oder sonstigen Festopern zu schreiben. Dieser höchste Wunsch, der ihn fortwährend beseelte, sollte nicht in Erfüllung gehen, eine Arbeit ihm nie zugewiesen werden, wozu ihn Liebe und Ehrgeiz und das Bewußtsein seiner Kraft und Fähigkeit stets anspornten. Man benützte und beutete die Talente des strebsamen Mannes nicht aus, und immer sah er sich wieder dazu verurtheilt, die alternden, verstümmelten Werke seiner Vorgänger zu dirigiren und

höchstens anstatt der unbrauchbaren Musikstücke für sie neue Einlagen zu schreiben. Der dadurch erzeugte Aerger war wohl auch der nächste Grund, der ihn verbitterte und auf die politischen Abwege führte, die so unheil- und dornenvoll für ihn werden sollten.

Haben wir bisher Reichardt nur als den talentvollen und bedeutenden Schüler großer Meister kennen gelernt und gesehen, wie seine schöpferische Thätigkeit theilweise noch unter dem Einflusse fremder Anschauungen stand, so leitet uns die weitere Verfolgung seiner Leistungen auf dem Gebiete der Composition jetzt zu den Werken, in denen er sich uns als selbständiger Meister darstellt, in denen er neue Bahnen bricht und nun als Beherrscher der Formen und Mittel eine Musik lieferte, die wir mit vollster Genugthuung als eine ächt deutsche und ihm eigenste bezeichnen müssen.

An innerem Gehalte, an gelungener Ausführung weit über seinen großen Opern stehend, frisch, anmuthig, rührend und herzlich zugleich sind seine Singspiele, namentlich die Compositionen der Göthe'schen Texte: Erwin und Elmire, Jery und Bätely, Claudine von Villa Bella u. s. w. Es ist als ein wirklicher Verlust für unsere Opernbühne zu beklagen, daß diese Werke so unbenützt und unerweckt liegen bleiben. Es heimelt uns, wenn wir diese Operetten spielen und an uns vorüberziehen lassen an, wie wenn alle seligen Erinnerungen der Kindheit in uns wach werden wollten. Da steht jeder Ton an der rechten Stelle, trifft jede Melodie mitten ins Herz, ist für jede Regung des Innern der entsprechendste Ausdruck gefunden. Und das alles ist so einfach, klar, ungezwungen und natürlich, daß der sonst allenthalben reflektirende Meister ganz verschwindet. Man muß aber auch wissen und bedenken, mit welch hoher Verehrung Reichardt an Göthe hinaufblickte und mit welcher Liebe und Begeisterung er sich vorwiegend der Composition Götheścher Dichtungen hingab. Wir glauben nicht, daß ein Anderer wieder so wie er, mit dem Dichter jemals empfinden, ihn so in seinem innersten Wesen erfassen wird.

Am hervorragendsten und bis zur Stunde unerreicht und unübertroffen ist unser Meister in der Composition des einfachen deutschen Liedes. Hätte er nichts geschrieben als seine Lieder, so würde er doch auf eine bleibende Stelle unter den bedeutenden Tonsetzern Deutschlands sich gültige Ansprüche erworben haben. Leider werden auch seine Lieder nicht mehr gesungen. Der Markt ist gerade mit dieser Compositionsgattung, die man irrthümlich für die leichteste hält und mit der heute jeder junge

Componist sein Debut vor der Oeffentlichkeit macht, überschwemmt. Täglich brechen neue Fluthen von Liederheften über uns herein. Aber man mag nun diese unaufhaltsam herandrängende Gesangsliteratur mit den Augen des im Meerschlamme nach Perlen suchenden Musikers, oder mit denen des praktischen Gesanglehrers beurtheilen, stets wird man das undankbare Geschäft mit der niederdrückenden Ueberzeugung wieder fallen lassen, daß Deutschland nie ärmer an guten, empfundenen und sangbaren Lieder war als jetzt, wo der Ueberfluß ein unerschöpflicher zu sein scheint. Wir haben nur die Wahl zwischen Klavierstücken mit Begleitung einer Singstimme oder dem allernichtsnutzigsten Tongeklingel. Es ist ein wahres Misere, daß fast alle Componisten unserer Zeit gute Klavierspieler, ja vorwiegend Klavierspieler sind. So geht ihnen meist nicht nur das klare Bewußtsein einer sangbaren Melodie völlig ab und das wenige, was ihrem Geiste noch in der Ferne an melodischen Tonverbindungen vordämmert, ist unter einem Wust von Accorden, Dissonanzen und Begleitungsfiguren so begraben, daß wir hinter all den Hecken und Gesträuchen, hinter denen eine Melodie wie Dornröschen im Märchen vielleicht zu finden sein könnte, den Kern der Sache, wenn wirklich einer da ist, nicht zu entdecken vermögen. Solche Lieder existiren blos in zahllosen Liederheften. Niemand singt sie, und es ist einzig die zähe Ausdauer der Tonsetzer und Verleger zu bewundern, die dem Publikum täglich neue Beweise der Thorheit, Unfähigkeit und Unkenntniß liefern. Der singende Theil des deutschen Volkes — und es ist dies kein kleiner Theil desselben — stürzt sich nun, um ein Genügen zu finden, auf die sogenannten melodiösen Lieder. Ohne zu fragen, ob der Componist den Geist des Dichters erfaßt, ob er mit ihm in die Tiefen der Seele hinabgestiegen ist, ob er Leid und Klage, Jubel und Freude des Menschenherzens je selbst erfahren und empfunden hat, singt man gedankenlos nach, was man von Andern singen und leiern hört. Wir könnten Lieder nennen, die in aller Munde sind und die doch so nichtssagend, ja so nichtsnutzig und demoralisirend sind, daß ein reiner Geist sich mit mehr als Widerwillen davon abkehren muß.

Wenn wir hier so den Stab über die Liedercomposition unserer Tage zu brechen scheinen, so sei es doch ferne von uns, das Gute zu verkennen, welches wir auch in den letzten Jahrzehnten unter Dornen und Disteln immer wieder gefunden haben. Wir brauchen hier nicht die Namen Schubert, Weber, Spohr, Taubert, Reißiger, Marschner,

Mendelssohn, Lachner, Schumann zu nennen, um eine Fülle guter und schöner Lieder uns ins Gedächtniß zurückzurufen. Ja es gibt noch viele Tonsetzer, die gerade auf dem Gebiete der Liedercomposition wirklich Vortreffliches und theilweise Ausgezeichnetes geleistet haben, z. B. Löwe, Methfessel, Curschmann, Bank, Hiller, Franz, Vierling, Reinecke. Aber das Bestreben, neu und originell zu erscheinen, noch nie Dagewesenes zu geben, verleitet gar oft dazu, Bahnen einzuschlagen, die nie zum Ziele führen können. Den Begriff dessen, was man zu Reichardt's Zeit Lied nannte, haben wir überhaupt verloren. Der Schwerpunkt lag ganz allein in der Melodie, die Wirkung war ganz dem Sänger anheim gestellt. Diese Melodie war aber nicht blos eine oberflächliche und ansprechende Tonfolge, sondern sie erschien als eine vergeistigte Wiedergeburt der Dichtung, sie sollte gleichsam den Extrakt der gesammten in ihr niedergelegten Empfindungen enthalten. Deßhalb schmiegte sie sich auch den Worten so einfach und innig an und die Begleitung, ferne davon, dieses zarte und innige Zusammenwirken von Wort und Ton stören zu wollen, gab nur den mit wenigen charakteristischen Strichen ausgeführten durchsichtigen Hintergrund, auf dem jene sich nur um so klarer hervorhob. Noch einen unschätzbaren Vortheil hatte die Liedercomposition jener Tage: der Singende vermochte sich selbst zu accompagniren. Wen Drang oder Lust zum Gesange veranlaßte, der konnte sofort seiner Freude oder Klage Ausdruck geben, der konnte durch ein Lied sich trösten oder aufrichten, er konnte für seine innere Stimmung den rechten Ton, für das übervolle Herz einen Ausfluß finden. Wie anders ist das geworden! Muß man heute, ehe man den Trost, den man ja doch nur im Gesange zu finden, die Beruhigung, die uns nur das Lied zu geben vermag, genießen kann, nicht erst nach Jemanden sich umsehen, der uns die Klavierbegleitung spielt, und ist dann vor Zeugen es noch möglich, den innersten, heimlichsten und heiligsten Gefühlen Ausdruck zu geben, im Gesange das zu finden, wornach unsere Seele ringt, was wir in ihm und durch ihn suchen? Wer kennt noch die Stunden seligster Träumerei, schönsten Glückes, die das einfache, vom Componisten wahr empfundene, vom Ausführenden tief aufgefaßte Lied allein zu geben vermag? An wessen Ohr dringt noch aus einsamem Gemache jener entzückende Gesangston, in welchem eine Seele alle Regungen ausströmt, die sie erfüllen und der uns so viel erzählen kann von all den tiefsten Empfindungen, welche die Menschenbrust durchwogen? Es ist kaum anzunehmen, daß der Geschmack unserer Zeit

sich so rasch ändern und eine Rückkehr zum Einfachen, Klaren und Ungezwungenen so bald schon kommen wird. Für alle die unscheinbaren Merkmale und Eigenschaften, welche gerade das ächte deutsche Lied so wunderbar charakterisiren, für alle die unbedeutenden Mittel, durch welche die größten Wirkungen und überraschendsten Eindrücke auf die natürlichste Weise ermöglicht werden, fehlt uns der feine, keusche, unverdorbene Sinn. Unsere arienmäßigen, krankhaft sentimentalen Gesänge mit ihrer überladenen, kokettirenden und geckenhaften Begleitung werden sobald nicht von den Notenpulten unserer Pianofortes verschwinden. Aber ein Bedürfniß zur Umkehr offenbart sich in bedeutungsvollen Zeichen doch allenthalben. Die Fadigkeit und Trostlosigkeit unserer Gesangsliteratur wird allmälig selbst den großen Massen klar, und wenn nun die Zeit kommt, in der man Besseres suchen, in der die dürstende Seele nach den Quellen reinen Wassers verlangen wird, dann wird auch der Staub von Reichardt's Liedern hinweggewischt und er in die ihm gebührenden Ehren wieder eingesetzt werden. Was auch ein mäckelnder Verstand oder eine secirende Kritik dagegen einwenden mag, wie Großes und Herrliches auch Andere nach ihm geleistet haben, auf dem Gebiete der Liedercomposition, hat ihn keiner seiner Zeitgenossen erreicht oder übertroffen. Hier weiß er einen Reichthum von Melodie, eine Mannigfaltigkeit in den einfachsten Wendungen, ein Anschmiegen an die Worte, eine so glückliche Auffassung des Textes zu entfalten, daß man vielfach glauben möchte, Worte und Töne wären gleichzeitig entstanden. Wie günstig fällt aber auch die Lebenszeit des Mannes! Alle unsere großen Dichter leben gleichzeitig mit ihm, mit allen ist er eng befreundet, die von ihnen den Lüften preisgegebenen Lieder flattern zuerst zu ihm hinüber, und er, nachdem er ihnen das duftige Gewand seiner lieblichen Tonweisen übergeworfen, schickt sie umgehend mit den Melodien an den Dichter zurück. Wenige Jahrzehnte früher erst hatte Hiller in Leipzig begonnen, dem deutschen Volke eine weltliche, volksthümliche Kunstweise zu geben. In Reichardt erreicht diese Hiller'sche Schule den Gipfelpunkt. Aber wie reich hat sich der Keim, welchen der ernste Kantor der Thomasschule in die Erde gelegt hatte, daß er wachse, blühe und gedeihe, entwickelt. Schulz, Kunzen, Hurka, Seidel, Zumsteg, Zelter und Andere entfalten nach dieser Richtung hin gleichmäßig eine staunenswerthe Gestaltungskraft. Ein unübersehbarer Blumenflor der reizendsten Melodien entkeimt unter ihren pflegenden Händen. Das unaufhaltsam Hinausstrebende und Drängende beschränkt sich nicht

mehr auf einzelne Liederhefte, jeder, auch der kleinste Raum wird benützt, überall zwängt sich zwischen alle poetischen Gaben auch die Melodie gleich hinein, jeder Leser soll auch sofort die passende Weise finden. Man wird zum Gesange verführt, aufgefordert, angeregt, sobald man nur die Hand nach einer Gabe der Musen ausstreckt. Das war die wahre und ächte Liederzeit unseres Volkes, die so vielleicht nicht mehr wiederkommt. Man hatte glücklich das französische und italienische Getändel über Bord geworfen, die Brust begann sich frei zu fühlen und loszumachen von der fremden Herrschaft auf dem Kunstgebiete. Man begann mit Selbstbewußtsein deutsche Lieder zu singen, und jeder Almanach, jede poetische Blumenlese, jeder Roman, jede Ausgabe eines Dichters, ja selbst Weiße's Kinderfreund, Campe's Jugendschriften und Ziegenhagen's Lehre vom richtigen Verhältniß in den Schöpfungswerken hatten neben den zierlichen und geschmackvollen Küpferchen von Chodowiecki, Meil, Berger, Penzel, Küffner und anderen als willkommenste und schönste Beigabe immer auch einen kleinen Liederschatz, wir möchten ihn Liedersegen nennen, bei sich.

Reichardt hat Bruchstücke einer Autobiographie hinterlassen, die des Interessanten und Wichtigen Vieles bietet. Es ist sehr beklagenswerth, daß er sowohl diese Autobiographie nicht vollendet, als auch ein dreibändiges Werk, das die Reisen seiner Jugendjahre enthalten sollte, und das über manche noch dunkle Partien seines Lebens Licht verbreitet haben würde, nicht geschrieben hat. Bruchstücke seiner Autobiographie sind zu Anfang dieses Jahrhunderts in einzelnen, nun selten gewordenen Zeitschriften erschienen. Man wird uns dankbar sein, wenn wir das mit Mühe Aufgesuchte und Aufgefundene hier zusammenstellen und diese lebendigen Schilderungen eines bewegten Lebens, diese immer drastischen Genrebilder aus der Kultur- und Sittengeschichte einer hinter uns liegenden Zeit aufs Neue vorführen und die Bekanntschaft mit denselben einem dafür sich interessirenden Publikum vermitteln. Was Reichardt von seiner Autobiographie im Manuscript hinterlassen hat, wurde uns mit der liebenswürdigsten Liberalität von der Familie desselben zur Benützung und zum Zwecke einer Veröffentlichung übergeben.

In Reichardt's Leben treten drei Perioden entschieden hervor. Die erste umfaßt die Zeit seiner Jugend bis zu seiner Anstellung in Berlin als Kapellmeister Friedrich's II.: seine Virtuosenjahre, 1752 bis 1775; die zweite seine Wirksamkeit in Berlin: die Zeit seiner größten Thätigkeit als Componist, 1775 bis 1794; die dritte, die wir im Gegensatze zu den vorhergehenden die Schriftstellerperiode nennen möchten, reicht von der Uebersiedlung nach Giebichenstein bis zu seinem Tode, 1794 bis 1814.

Nach diesen drei Perioden theilen wir das vorliegende Werk in drei Bücher ein, in welchen gleichzeitig der Lebensgang und die geistige Entwicklung unseres Meisters dargestellt werden sollen.

Erstes Buch.

(1752—1775.)

(Bruchstück der Autobiographie Reichardt's, theilweise veröffentlicht in der von ihm herausgegebenen Berliner musikalischen Zeitung vom Jahre 1805).

Mein Vater, Johann Reichardt, der Sohn eines Gärtners aus Oppenheim am Rhein, kam in seinem 10. Jahre mit dem Grafen Truchses zu Waldburg, der für Friedrich Wilhelm den Ersten lange Zeit am Rhein auf Werbung lag, nach Preußen. Die ausgezeichnete Wohlgestalt und das lebhafte, lustige Wesen des Knaben machten ihn bald zum Lieblinge der ganzen gräflichen Familie. Da man an ihm viel Lust und Talent zur Musik entdeckte, diese von seinem Beschützer auch sehr geliebt wurde, ließ man ihn im Violin- und Lautenspiele von guten Meistern unterrichten. Der Graf war viel in Berlin und der Knabe immer bei ihm. Sein bester Lehrer auf der Violine war dort ein gewisser Ace aus der vortrefflichen Bendaischen Schule[1]); auf der Laute der Russe Pelegrazki[2]), ein Schüler des großen Dresdener Lautenisten Sylvius Leopold Weiß[3]). Bald ergab er sich so mit ganzer Seele der Musik, daß ihm jedes ihn daran störende Hausgeschäft zuwider ward und er Tag und Nacht nur darauf sann, wie es möglich zu machen wäre, daß er sich ganz der Musik widmen könnte.

Der Graf gedachte indessen aus dem Knaben, an welchem er viel Treue und Anhänglichkeit gewahr ward, einen jungen Haus- und Kel-

---

[1]) Franz Benda, 1709—1786, einer der vortrefflichsten und größten Violinspieler seiner Zeit, Friedrich II. Concertmeister.

[2]) Aus Circassien stammend; er spielte früher mit großer Virtuosität die Pandore, bis der russische Gesandte, Graf Kaiserling, auf ihn aufmerksam wurde und ihm von 1733 an Unterricht auf der Laute geben ließ.

[3]) Der berühmteste Lautenspieler, dessen die Kunstgeschichte erwähnt, Kammermusiker in Dresden, † 1748.

lermeister zu machen, und ließ ihm nach seinem altpreußischen adlichen und militärischen Character, trotz all seiner Vorliebe für ihn und sein musikalisches Talent, manche böse Laune darüber empfinden, daß er der Musik lieber als allem andern nachhing. Das fehlte nur noch um ihn ganz an die Kunst zu fesseln. Unterricht erhielt der Knabe durchaus in nichts anderem als in der Musik, vielleicht auch nach der altpreußischen Hofmeinung, daß Ehrlichkeit durch Unwissenheit gesichert werde. Bei allen seinen guten Naturanlagen hatte er eben nur nothdürftig lesen und schreiben gelernt, und es waren dies vielleicht Kenntnisse, die er schon von Hause mitgebracht haben mochte. Seiner Religion war und blieb er ungewiß. Die Kirche, in welcher er die beste Musik anhören oder auch wohl mitmachen konnte, zog ihn immer am meisten an.

Das Zünftige galt damals noch viel in der Musik wie in mancher anderen Kunst, und der treuherzige Knabe ließ sich von wohlbestallten Musikern einreden, er würde nie ein rechter Musiker werden, wenn er die Kunst nicht ordentlich zunftmäßig erlerne. Er lag daher den Grafen flehentlich an, ihn zu einem Stadtmusikanten in Königsberg in Preußen in die Lehre zu geben. Nach langem Weigern willigte der Graf endlich darein, wohl in der Voraussetzung, der hübsche, verwöhnte Bursche würde den schlechten Spaß bald satt haben. Aus dem reichen gräflichen Hause, in welchem Wohlleben und Ueberfluß herrschten, zog der nun völlig erwachsene Knabe froh und wohlgemuth, weil ihm sein eigner Wille geschah auf den hohen Schloßthurm zu Königsberg, in dessen oberster Abtheilung der Stadtmusikus seine Dienstwohnung hatte und von dem herab (wie man sagt, zur Ehre des Stifters der Universität) jeden Morgen mit Zinken und Posaunen geblasen ward und vielleicht noch geblasen wird; eine eben so nützliche, als rühmliche Sitte. Zudem konnten in solch' ansehnlicher Höhe und unter beständiger Aufsicht und Anleitung der Lehrherrn und Gesellen, die Lehrlinge die schwersten Blaseinstrumente mit möglichster Schonung der Ohren Anderer fleißig üben.

Unverdrossen hielt der junge, eifrige Künstler seine Lehrjahre dort aus und unterwarf sich willig jedem, auch dem niedrigsten Hausdienste, den er nach der eingeführten Ordnung seinem Principal und dessen Gesellen zu leisten hatte, immer bedenkend, daß er durch deren Unterricht für die Dauer nur gewinnen und so zu einer sicheren, freien Existenz gelangen könne. Durch seinen Fleiß erwarb er sich auf meh-

2*

reren Blasinstrumenten, vorzüglich aber auf der Hoboe eine nicht gewöhnliche Fertigkeit. Nach vier oder fünf Jahren kehrte er mit dem angenehmen Gefühl, sich nun auch für die Zukunft eine bürgerliche Stellung erwerben zu können, in das gräfliche Haus zurück. Die Schwester seines Beschützers hatte während seiner Entfernung aus Berlin einen Grafen von Kaiserling in Königsberg geheirathet und ward hier seine Schülerin auf der Laute geworden. Dies fesselte ihn immer mehr an Königsberg, wo er bald ein beliebter Lehrmeister auf der Laute und Violine wurde und es bis an seinen Tod blieb.

Die wunderschöne junge Gräfin hatte ganz gegen die Gewohnheit anderer vornehmer Damen, ein schönes, sittsames Kammermädchen, die Tochter des Hutmachers Hinze aus Heiligenbeil in Preußen. In diese verliebte sich der hübsche, lebensfrohe Künstler und gewann bald ihre Gegenliebe. Sie wurden in ihrem vier- oder fünfundzwanzigsten Jahre, in der vollsten Blüthe des frischen Lebens, Mann und Frau und tranken beide an ihrem Hochzeitstage den ersten Wein, wie den ersten süßen Kelch der Liebe. In den ersten fünf Jahren ihrer Ehe gebar die junge Mutter zwei wohlgebildete Töchter, Marie und Johanna getauft; im achten Jahre, am 25. November 1752, einen Sohn, den sie Johann Friedrich nannten, im zehnten wieder eine schöne Tochter, Sophie[1]), und im zwölften noch einen Sohn, der aber das erste Lebensjahr nicht überlebte. Noch lag dieser Knabe der guten Mutter an der Brust, als der unruhige Vater sie verließ, um in den Krieg[2]) zu ziehen, in welchem damals jeder Preuße Zeuge der Thaten seines angebeteten Königs sein wollte. Viele Schüler und lustige Gesellen des jungen Künstlers hatten vor ihm schon ein Gleiches gethan. Das Leben zu Hause, in der halbverödeten Stadt, in welcher sonst das Mili-

---

[1]) Die älteste Tochter, Maria Reichardt, starb als die Frau des Bankdirector Leo in Königsberg; sie hat brave Söhne hinterlassen, die ihrem Vaterlande nützliche Staatsdiener im Finanzfache waren; die zweite starb erwachsen, unverheirathet, wohl aus Gram darüber, weil ihr Verlobter, ein junger Königsberger, nicht vom Militärdienste zu befreien war. Sophie, die dritte Tochter, wurde die Gattin des frühesten Jugendfreundes unseres vor ihr geborenen Johann Friedrich, des Kriegsraths J. G. Bock zu Königsberg, der auch als Uebersetzer der „Georgica" Virgil's (1790, 1803, 1819), bekannt ist, und mit seinem gebildeten Geschmack und warmen Eifer für die schönen Künste, eine treffliche Gemäldesammlung zusammenbrachte, mit welcher der König Friedrich Wilhelm III. durch einen großmüthigen Ankauf die Königsberg'sche Kunstschule beschenkt hat.

[2]) Der bekannte siebenjährige Krieg, 1756—1763.

tär mit den Studirenden den lebhaftesten Theil der Einwohner auszumachen pflegte, war ihm traurig und langweilig geworden[1]).

Bei so allgemeiner Begeisterung für den Krieg, ward es dem General Rebentisch und mehreren Officieren seines Regiments, die alle eifrige Schüler von ihm waren leicht, den jungen Musiker mit andern seiner Collegen zu bereden, als Regiments-Hautboisten mit in's Feld zu ziehen, nach Ländern hin, wo mit allen schönen Künsten auch die Tonkunst blühte und herrlich ausgeübt wurde. Dresden, Prag, Wien waren damals die höchsten Residenzstädte der Kunst in Deutschland, welche jene jungen Leute wohl nicht hoffen durften je auf anderen Wegen zu erreichen. Ihren König sahen sie bereits im Besitz der beiden erstgenannten Städte und in vollem Anzuge auf Wien. Welch eine Versuchung für einen lebhaften noch jungen Mann, der schon von der ersten Jugend her gewohnt war schöne Länder zu durchziehen und sich in dem rauhen Preußen gewissermaßen verbannt fühlte, dem auch jede Form des Lebens gerecht war, wenn sie nur ein wahrhaft, etwas abenteuerliches frohes Leben gewährte. Schon längst hatte ihm sein Jugendfreund, Johann Georg Hamann, den Namen des lustigen Passagier's gegeben. Als solcher kommt er auch in den frühesten Schriften dieses originellen Schriftstellers vor, dessen humoristische Arbeiten häufig auf Menschen, mit denen Hamann lebte und auf Züge aus seinem früheren Leben anspielen, daher auch solchen Lesern, die mit Preußen und dessen Bewohnern weniger bekannt sind so manches darin unverständlich sein muß, ja wohl seinen Landsleuten und ihm selbst

---

[1]) So verließen damals in schöner brüderlicher Vereinigung drei junge, edle Männer, die noch jetzt als würdige Greise eine Zierde des preußischen Staates sind, die Universität und schlossen sich freiwillig den Ausmarschirenden an um für Friedrich und ihr Vaterland zu fechten. Der würdige General v. Lestocq, der in dem unglücklichen Kriege von 1806 und 1807 als commandirender General in Preußen die Ehre der preußischen Waffen behauptete; der vortreffliche Oberst Naumann, der Glatz so tapfer vertheidigte und der Kriegsrath Scheffner, der noch jetzt eine Zierde Königsberg's ist. Sein kurzes Gesicht zwang ihn, nach dem glorreich geendigten siebenjährigen Kriege die Armee wieder zu verlassen und sich dem Staate im Finanzfache zu widmen. Als Cameralist hat er dem Lande bei der Königsbergischen und Gumbinnischen Kammer die ersprießlichsten Dienste geleistet. Jetzt lebt er sich und seinen Freunden, und in diesen auch auf die wohlthätigste Weise dem Staate*). (Anm. Reichardt's, 1805).

*) J. G. Scheffner, geb. 1736 in Königsberg, studirte die Rechte, wurde 1767 Kriegs- und Steuerrath zu Gumbinnen, dankte 1775 ab und starb 1820 auf seinem Gute Sprindlack bei Tabiau. Er war der Verfasser der berüchtigten Gedichte im Geschmacke Grecour's (1771, 73, 80) und anderer erotischer Schriften. (Anm des Herausgebers).

in spätern Jahren hie und da unverständlich geworden ist. Hamann war auch ein eifriger Schüler unseres Lautenisten und spielte noch in späteren Jahren zuweilen das schöne Instrument, die Laute, mit vieler Liebe. Dieser originelle, kindliche Mann wird noch oft und in den verschiedensten Zeiten in dieser Lebensbeschreibung vorkommen und das Herz des Lesers sich an seiner Erscheinung immer erquicken. Erfreulicheres gibt es doch so leicht nicht wieder für ein wahrhaft männliches Herz, als einen edlen Menschen kennen zu lernen, der von tiefem Geist und Gefühl erfüllt und mit dem höchsten Wissen ausgerüstet ist, in reiner Kindlichkeit dem Wahren und Schönen nachstrebt, sich es aneignet und es in liebevoller Mittheilung zu genießen sucht[1]).

Johann Reichardt war ein Mann von seltener körperlicher Kraft und Gewandtheit und von überaus großer Lebhaftigkeit und Thätigkeit; an ihm bewährte sich der Segen einer mäßigen in Sturm und Sonnenschein gereiften Jugend. Ein äußerst theilnehmendes Herz war bei ihm so ausgezeichneter Characterzug, daß seine Gefälligkeit und Dienstfertigkeit gegen Jedermann in Königsberg zum Sprichwort geworden war. Freilich hatte er bei seinen geselligen Tugenden auch den Fehler der meisten Menschen von allgemeiner Gutmüthigkeit und Bereitwilligkeit, daß er die bösen Launen, die oft aus dem Uebermaaß jener beliebten modernen Tugenden hervorgingen, seine Nächsten und Liebsten mehr empfinden ließ, als andern, daß er im eigenen Hause nicht immer der heitere, gefällige Mann war, der der übrigen Welt in ihm nie fehlte. Seine Rückkehr aus dem Felde, kurz vorher ehe sein Regiment in dem unglücklichen Gefecht bei Maxen in östreichische Gefangenschaft gerieth[2]), ward in Königsberg von Vielen gefeiert und er ward da selbst erst recht gewahr, wie beliebt er war. Bei alledem fand das schöne Gemüth seiner Frau in der Verbindung mit ihm volle Veranlassung sich zu einer stillen, edlen Dulderin auszubilden.

Katharina Dorothea Elisabeth Reichardt war eine von den ganz vollendet schönen Organisationen, bei denen alle Theile im

---

[1]) J. G. Hamann, geb. den 27. Aug. 1730 zu Königsberg, † am 21. Juni 1788 auf der Rückreise von Düsseldorf zu Münster, von seinen Zeitgenossen „der Magus im Norden" genannt, ist durch seine zahlreichen philosophischen Schriften bekannt geworden.

[2]) Ein detachirtes preußisches Corps unter General Fink, 12,000 Mann stark, mußte sich bei Maxen, am 12. November 1759, kriegsgefangen geben.

angenehmsten Ebenmaaß und Gleichgewicht neben und auf einander ruhen. Ihre ausgezeichnete Schönheit in Gestalt und Geberde hatte ihr früh viele Verehrer nachgezogen; aber eine natürliche Würde, ich möchte sagen Hoheit, hatte jene immer in gewisser Entfernung von ihr gehalten. Sie hatte einen stillen, ernsten Sinn und eine seltene Reinheit des Herzens. Beides war in ihrer hohen, edlen Gestalt und in dem vollkommen regelmäßigen und doch seelenvollen Antlitz ausgedrückt. Bei dem zartesten Gefühl für jede Schönheit der Natur schwebte ihr Geist stets in höheren Regionen. Eine stille, fromme Erziehung hatte diesen Hang genährt. Die Bibel und die Geschichte christlicher Märtyrer waren alles, was sie in der ersten Jugend gelesen hatte. In dem gräflichen Hause gab ihr einmal Jemand, der sich bei ihr einschmeicheln wollte, ein Buch ganz anderer Art. Es hub mit lebendigen Naturschilderungen an, die sie entzückten. Bald kam sie aber auf Scenen üppiger Sinnlichkeit, welche sie so empörten, daß sie das Buch in das vor ihr brennende Kaminfeuer warf und ihr glühendes Gesicht so fest in beide Hände verhüllte, daß sie das Brennen des Buches erst gewahr ward, als es schon zu spät war, um es dem Feuer zu entziehen. Sie untersagte von Stund an dem Manne, der ihr das Buch empfohlen hatte, den Zutritt zu ihrem einsamen Zimmer und hat ihn auch als Ehefrau später nur mit Widerwillen, ja mit Schauder ansehen können.

Für ihren Mann nahm sie seine unbefangene Heiterkeit und große Gutmüthigkeit ein, wodurch die reinsten weiblichen Naturen sich so oft leicht und willig in ein Leben hinüberführen lassen, das für sie mehr Kummer und Plage, als heitern Lebensgenuß hat. Auch hörte sie gern seine Laute, die er mit ganz ausnehmender Zartheit spielte. Es war nicht blos der zarte und doch volle Anschlag der rechten Hand, wobei ihm eine runde, fleischige Hand sehr zu statten kam, es lag besonders in der kräftigen Ausübung der Linken, mit welcher er durch bestimmten festen Einsatz und Abzug eine Folge von zehn bis zwölf Tönen, ohne alle Hülfe der rechten Hand deutlich und schön verbunden auf diesem lieblichen, wahrhaft zauberischen Instrumente hervorbrachte. Auch auf der Violine hatte er eine so vollkommen reine Intonation, einen so schönen Ton und Triller, wie man das alles nur bei den entschiedensten Meistern zu finden pflegt. Sein ganzer Vortrag und die kleinen Stücke, die er sich für die Laute selbst erfunden, zeugten von zartem, innigem Gefühl und hatten etwas schwermüthiges und melancholisches, wovon sein ganzes übriges Wesen durchaus nichts verrieth. Die erste

physiognomische Bemerkung, welche sein Fritz sich erinnert gemacht zu haben, war, daß der Vater beim Spielen ganz anders aussähe, als sonst. Dasselbe haben Freunde auch an ihm bemerkt.

Einen schöneren Gewinn als eine solche Frau konnte ihm die Kunst nicht gewähren. Wenn gleich ihrer Natur nach eine von den reinen, stillen Seelen für welche die Alten mit ihrem frommen Sinn das edle, ruhige Geschäft der Vestalinnen begründet zu haben scheinen, um das weibliche Ideal auch im Leben zu erhalten, lebte sie doch, sobald sie verheirathet war ganz ihrem Manne und ihren Kindern. Sie hat nicht nur alle ihre Kinder selbst gestillt, alle groß und stark mit ihren Brüsten genährt, sie hat sie auch während der vierjährigen Abwesenheit des Mannes durch ihrer Hände Thätigkeit allein erhalten. Sie war sehr geschickt in weiblichen Arbeiten, ganz besonders aber in feiner Stickerei mit englischer Wolle. Die schönsten Blumenstücke stickte sie nach eigenen nach der Natur gemachten Zeichnungen zu Stuhl- und Sophaüberzügen und Fußteppichen; ihr schönes, großes, schwarzes Auge ermüdete auch bei nächtlicher Arbeit nicht. Der ruhige Schlaf ihrer gesunden Kinder rund um sie her in ihrer kleinen Kammer gab auch ihr Ruhe und Stärke. Sie wußte ihre Kinder mit vieler Weisheit so gut an Zufriedenheit mit den unentbehrlichsten Bedürfnissen zu gewöhnen, daß der kleinste Genuß des Ueberflüssigen und Angenehmen ihnen zu einem Feste ward. Von dem wenigen mühsam Erworbenen wußte sie manchen Groschen für die Sparbüchse des fleißigsten und wohlthätigsten unter ihren Kindern zu erübrigen, und diese können sich nur einmal erinnern hungrig schlafen gegangen zu sein, weil die Arbeit, welche Sonnabend abgeliefert werden sollte, mit Anstrengung der ganzen Nacht erst Sonntag früh fertig wurde. Leider hatte der kleine sechsjährige Fritz ein paar Groschen aus seiner Sparbüchse, auf welche die kluge Mutter im Stillen für den Abend gerechnet hatte, eben, ohne sie erst gefragt zu haben, für ein kleines buntes Schächtelchen ausgegeben. Wie erschrack der arme Junge, als die Mutter mit ihrem freundlichen Gesichte zu ihm sagte: „Lieber Fritz, du sollst heute Abend die Freude haben deinen Schwestern zu essen zu geben, denn mein Geld ist ganz alle. Geh und hole vom Bäcker für das Geld, das du noch in deiner Sparbüchse hast das Brod, welches ihr am liebsten eßt“ und er nun gestehen mußte, das Geld sei von ihm vor wenigen Stunden an einen wandernden Krämer für eine Spielerei ausgegeben worden.

Schweigend benutzte sie diesen Augenblick zur Festhaltung des Ein-

drucks, den der Leichtsinn und der Jammer des Kleinen darüber auf alle Kinder machte; sie verbarg ihre Thränen vor den weinenden Kindern und ging nicht hin das Brod zu borgen, wozu die verschleuderten Groschen gerade hingereicht hätten. Einst beredete sie auch den sechsjährigen Knaben, über dessen lebhafte Sinnlichkeit ihr oft bange ward, als sie schon den Groschen in der Hand hatte um ihm einen Kuchen zu kaufen, nach welchem ihm auf der Straße heftig gelüstete, sich dessen Genuß freiwillig zu versagen. Er that's mit verhaltenen Thränen und mit so viel Freundlichkeit, daß ihm seine Nachgiebigkeit die Ausübung ihrer weisen Strenge schwerer machte, als es der heftigste Widerstand gethan haben würde. Wie glücklich fühlte sie sich aber auch in dem Gefühl, daß der Junge aus Liebe für die Mutter sich die Befriedigung einer heftigen Begierde auf gute Weise versagen konnte. In noch früheren Jahren glaubte sie ihn einmal für eine Unart körperlich bestrafen zu müssen. Als sie sich ihm aber mit der Ruthe, die der hitzige Vater gegen den Eigensinn der älteren Geschwister nur zu häufig gebrauchte, zum ersten Male näherte und dabei bedauerte, daß sie ihren lieben Fritz so hart strafen müsse, blieb er still vor ihr stehen, hob sein Pelzröckchen langsam auf und sah die Mutter zurückgewandt wehmüthig an. Sie ließ die Ruthe fallen, schloß den Kleinen in ihre Arme und weinte vor zärtlicher Rührung. Der Junge mußte dafür halten, sie weine über seine Unart und hat sie nie mehr begangen. Wenn der Vater die älteren Schwestern bestrafen wollte, mußte der kleine Fritz jedesmal erst bei Seite geschafft werden; er litt bei den Thränen und Klagen der Mädchen mehr als sie, und jammerte lauter, als die Bestraften selbst.

Wenn er später etwas mit Anstrengung lernen sollte, was ihm immer viel Ueberwindung kostete, war die Zusage eines gemeinsamen Vergnügens für alle stets das beste und sicherste Mittel, ihn zum Ausdauern zu bewegen. Jedes Geldgeschenk, das er früh mit seinem musikalischen Talent erwarb, ward zur feineren, besseren Kleidung der angebeteten Mutter und zu kleinem Putz der Schwestern, besonders für seine vielgeliebte Sophie angewendet, die er von frühester Kindheit an besonders zärtlich liebte.

Der Vater fing früh an ihn im Violinspiel selbst zu unterrichten und im Clavierspiel unterrichten zu lassen. Bei seinem früheren Aufenthalte in Berlin hatte er, besonders im Hause des Generals Rothenburg, bei welchem damals Fr. W. Marpurg (1718—1795), der große, so

berühmte Theoretiker in der Musik als Secretär lebte und viele der ersten Berliner Tonkünstler oft Musik machten, große Achtung für das Clavier und für die Theorie der Musik bekommen. Er hielt nun um so mehr darauf den Clavierunterricht zur Grundlage des Studiums bei seinem Sohne zu machen, als er bei seinem Unterricht versäumt worden war. Die erste Lehrerwahl fiel zwar schlecht aus, desto besser aber die letzte.

Unter den lustigen Brüdern des Vaters befand sich ein höchst komischer Organist einer der Vorstadtkirchen Königsberg's, der dem kaum siebenjährigen Knaben die Scala, Tacteintheilung und Pausen mit allerlei Schwänken von Himmelsleitern, zerbrochenen Hühnersteigen und dergleichen beibrachte. Es verging indessen kein Jahr, so spielte der Kleine schon auf dem Clavier und der Violine nicht ganz leichte Stücke rein und gut. Bald erhielt er auch für's Clavier einen bessern Lehrer an dem nachmaligen, sehr braven Buchhändler J. Fr. Hartknoch in Riga, der damals in Königsberg studirte. Auf Spaziergängen, die dieser verständige, freundliche junge Mann mit dem Knaben Sonntags Nachmittags zur Belohnung für seinen Fleiß zu machen pflegte, erhielt dieser auch manche Veranlassung zum Aufmerken und Nachdenken. An der Hand der gefühlvollen Mutter, die jede freie Stunde gerne mit ihren Kindern im Freien zubrachte, sprach jedes Blümchen, jedes Gräschen, jeder Vogel, jeder Sonnenblick und Mondesstrahl von früh an zu seinem weichen, empfänglichen Herzen. Durch Herrn Hartknoch ward auch der Verstand gebildet und die Urtheilskraft geübt.

Eine reiche Quelle von bleibenden Eindrücken anderer und zwar sehr mannigfacher Art ward ihm im Hause der Gräfin von Kaiserling. Diese schöne und geistreiche junge Dame lebte als Wittwe mit zwei Söhnen ganz den Wissenschaften und Künsten. Sie hatte die französische Literatur, die einzige, die damals galt und die sogenannte Philosophie der französischen Schöngeister mit Eifer ergriffen, zeichnete, malte und spielte die Laute mit Sinn und Geschmack. Sie kümmerte sich selbst um die Erziehung und den Unterricht ihrer Söhne und befolgte darin die Systeme strenger Pädagogen und französischer Theoretiker mit derselben ihr zur Natur gewordenen Ueberzeugung und Festigkeit, mit welcher ihr ehemaliges Kammermädchen, ihr noch immer in der Nähe wohnend, bei der Erziehung ihrer Kinder ihrem eigenen natürlichen, guten Gefühl und reinem religiösen Glau-

ben folgte. Die natürliche Folge davon war, daß die in einem kleinen Nebenhause, fast in Armuth erzogenen Kinder des Lautenisten froher und glücklicher waren, als die in dem großen gräflichen Hause nach Systemen und von strengen Lehren sorgsam geleiteten jungen Grafen, für welche die Mutter nach damals in England und Frankreich durch John Locke und J. J. Rousseau in Umlauf gebrachten pädagogischen Begriffen, selbst in der körperlichen Erziehung und Ernährung strenge Maximen befolgte. Die kleinen Grafen, die zu Hause ihren Thee oder ihre Milch mit landeserzeugtem Honig trinken mußten, um früh an die einfachste Nahrung gewöhnt zu werden, freuten sich oft des guten Kaffee's mit Zucker und Rahm, der im Reichardt'schen Nebenhause ein festliches Labsal für die Familie und die zahlreichen Hausfreunde war. Das dankbare Ehepaar, das mit ganzer Seele an der Gräfin hing, liebte ihre liebenswürdigen, begabten Söhne auch, wie nur Eltern sie hätten lieben können. Es fand in der zärtlichen Pflege, mit welcher es jede erscheinende Härte der systematischen Erziehung zu versüßen strebte, eigenen Genuß. Ihr Fritz genoß dafür wieder in dem gräflichen Palast tausend Annehmlichkeiten und musikalische Freuden, die er im väterlichen Hause nicht fand. Er fing früh an die Gräfin mit seiner kleinen Violine zu begleiten, wenn sie Laute spielte. Dabei ward er oft mit den feinsten Näschereien von ihr bewirthet, welche die Gräfin ihren eigenen Söhnen aus Grundsatz nicht geben mochte, auch ward er von ihr mit feineren, glänzenderen Stoffen bekleidet, als jene. Diese sonderbare Handlungsweise der edlen Frau hat manche Verwirrung in seine früheren Begriffe gemacht, denen er noch im Stande ist deutlich und belehrend nachzuspüren.

Die schöne, geistreiche Wittwe verheirathete sich bald wieder an einen ihrer Vettern, auch einen Grafen Kaiserling, den Sohn des russischen Gesandten in Dresden und Warschau. Er hatte von seinem prachtliebenden, für die Künste enthusiastisch begeisterten Vater Sinn und Geschmack für alles, was die Künste und die große Welt nur immer glänzendes und reizendes haben und bieten empfangen, und führte alles dieses in das bisher zwar große, aber doch nach preußischer Weise einfache Haus der Gräfin ein. Sechs Züge der schönsten englischen und anderen Pferde von den seltensten Farben, auch eine Menge Reitpferde von seltener Schönheit, prächtig geschmückte, glänzende Staatskutschen von den verschiedensten und auffallendsten Formen, hielten einen förmlichen Aufzug vor ihm her in die Stadt und in das alte, gräfliche

Haus, das nun im Innern bald eine glänzendere französische Gestalt bekam und von prächtigen, von Gold und Silber strotzenden Livreen strahlte. Mohren und Kosacken in Nationaltracht und colossale Heiducken ergötzten vielleicht zum erstenmal unter dieser zahllosen Dienerschaft die Augen der staunenden Königsberger. Das Innere des Palastes ward erweitert, geschmackvoll und mit der allerraffinirtesten Bequemlichkeit auf französische Manier eingerichtet. Säle und Zimmer wurden mit schönen Gemälden von großen Künstlern und mit den besten italienischen Copien der berühmtesten Meisterwerke ausgeschmückt. Die Zimmer der Gräfin boten so neben der fürstlichen Einrichtung zugleich ein prächtiges Künstleratelier. Concerte, Bälle, kleine Schauspiele belebten die häufigen Feste in dem gastfreien Hause und machten dasselbe für ganz Königsberg zu einer reichen Quelle angenehmer geselliger Unterhaltung. Der kleine Fritz Reichardt, der seinen Vater täglich in dieses Prachthaus begleitete, hatte das alles beständig vor Augen und genoß selbst mit seinen lebhaften Sinnen so viel als nur irgend davon für ihn genießbar war. Dabei sah er aber zugleich in grellem Contrast, daß die alte Mutter der Gräfin, die Gräfin Truchses-Waldburg, mit deren Sohn sein Vater nach Preußen gekommen war, das gräfliche Haus räumen und in ein kleines gegenüber gelegenes Haus, Stube an Stube mit seinen Eltern ziehen mußte, weil ihr schwaches Alter, das sie freilich oft schwer zu tragen machen mochte, nicht in das neue Leben der Tochter paßte und den Lärm und die Unruhe des alten Hauses nicht mehr zu ertragen im Stande war. Auch sah er, wie die Söhne der fürstlich eingerichteten Mutter Zimmer des obersten Stockes bewohnten, die, den pädagogischen Maximen der Gräfin gemäß, mit den untern Prachtzimmern in völligem Gegensatze standen. In diesen führten die jungen Grafen mit ihrem Hofmeister ihr voriges beschränktes Leben fort und nahmen nur selten an den Freuden der Eltern und der um sie versammelten Welt Theil. Fritz aber mußte fast immer unten sein, um jeden Einfall der Gräfin, Laute zu spielen, befriedigen zu helfen.

Zu Hause dagegen waren er und seine Schwestern der Mittelpunkt, um den sich alles liebevolle, unermüdliche Streben der Eltern bewegte, und diese, besonders die Mutter, waren ihm die Sonne und die Gottheit, die sein ganzes Leben beseelten, sein ganzes Herz erfüllten. Bekam er dann ein Geldgeschenk, so war seine erste und einzige Sorge die, was er dafür der Mutter angenehmes kaufen oder bereiten könnte.

Noch stehen ihm Thränen in den Augen, wenn er der sternhellen Winternacht gedenkt, in welcher er den um die Mitternachtsstunde bei der bittersten Kälte heim eilenden Vater, auf dem großen, freien Schloßplatze anhaltend, bittet, das erste Geldgeschenk, das er eben erhalten hatte untersuchen zu dürfen, ob es hinlänglich sei, um der guten Mutter eine sammtene Kappe kaufen zu können, die sie sich mehrmals gegen die Kälte schon gewünscht hatte.

Durfte er eine Belohnung für Fleiß und Wohlverhalten selbst wählen, so war es eine Fahrt nach einem schönen Gehölze, welches die Mutter besonders liebte. Da saß dann die ganze frohe Familie in einem großen, viersitzigen Wagen, mit einen paar kleinen, kriechenden Miethspferden bespannt, und fuhr nach der Mostbude, einem Wirthshause mitten in einem schönen Walde voller köstlichen Eichen und Buchen. Unter ihrem breiten Schatten ward dann Schmand (Rahm) und Glums[1]) gegessen. Ehe sich's dann die Kinder versahen war der lustige, gewandte Vater davon geschlichen und während die gerührte, dankbare Mutter mit einem Blick zum Himmel, mit wenigen herzlichen Worten, vor den an ihren Augen und süßen Lippen hangenden Kindern ihr tiefes Dankgefühl aussprach, hatte der Vater einen der höchsten Bäume wie ein Eichhörnchen erklettert und rief seinen Kleinen von oben herab als ein Kukuk zu oder schlug täuschend wie eine Nachtigall. Da ging es dann ans Suchen. Aber kaum waren sie ihm nahe, und ehe sie sichs versahen hatte der rüstige Springer und Kletterer von einem Baume zum anderen sich geschwungen und neckte so die junge Brut, die unten, wie mit gelähmten Flügeln um den Baum herumtrippelte und nicht begriff, wie sie auch nur den untersten Ast erreichen sollte. Oft tanzte er ihnen auch auf dem Rasen kosackisch vor und es war ein lustiges Fest für alle, wenn die kleinen Ungeschickten sich bestrebten die Kreuz- und Quersprünge dieses Tanzes mit untergeschlagenen oder ausgespreizten Beinen nachzuäffen, dabei aber bald alle an der Erde lagen und sich todtlachen wollten.

Diesen Kosackentanz hatte der Vater von den Russen gelernt, die einen großen Theil des siebenjährigen Krieges, von 1758—62, Preußen besetzt hatten und dort ein lustiges, aber auch wüstes Leben führten. Die russischen Officiere liebten und übten häufig die Musik, und er,

---

1) Sahne, über geronnene saure Milch gegossen, mit einem Zusatze von Braunbier.

als der geschickteste und für die Gesellschaft angenehmste unter den dortigen Tonkünstlern, lebte viel unter ihnen.

Sie brachten sehr viel Geld nach Preußen und waren äußerst freigebig damit. Dem kleinen Fritz steckten sie oft die kleine Violine, auf welcher er ihnen seine ersten Stückchen vorspielte voll Silberrubel. Leider aber hatte er nur zu oft unter ihnen auch das Schauspiel von wüst durchtobten Nächten; dann wollten sie in ihrer wilden Lustigkeit weder Vater noch Sohn aus den abgeschlossenen Zimmern, in denen Punsch, Wein und Branntwein mit dem erstickenden Tabacksrauch eine Atmosphäre bildete, bei deren Vergegenwärtigung der Erzähler noch in sich zurückschaudert, hinauslassen.

Die äußerst lieblichen und gefälligen russischen Frauen machten damals schon lebhaften Eindruck auf das Herz des empfänglichen Knaben und gewöhnten ihn durch ihre Liebkosungen an ein freies Betragen. Als mich einst mein Vater mit Verwunderung fragte, wie ich mich gegenüber einer russischen Prinzessinn von Holstein-Gottorp, die sich einige Zeit mit ihren jungen Söhnen in Königsberg aufhielt, so frei habe betragen können, erwiederte ich: „Warum nicht? Sie ist ja doch auch nur ein Weib, wie meine Mutter".

Es waren unter den russischen Officieren auch viele feine und gebildete Livländer und Kurländer. General v. Korff zeichnete sich als ein feiner Mann von edler, freisinniger Denkungsart aus und hinterließ im feindlichen Lande den Ruf eines großmüthigen Mannes.

Bald nach dem Einzuge der Russen in Königsberg beschützte der Himmel das Leben unseres Kleinen. Die Königsberger Prediger mußten für die Russen am Sonntage nach der Besitznehmung eine Siegespredigt halten, wozu der patriotische und humoristische Doctor Arnold den Text wählte: „Freue dich nicht meine Feindinn, daß ich darnieder liege, ich werde wieder aufkommen". Als er am nächsten Sonntag eine widerrufende Predigt halten mußte, welche er mit den Worten anhub: „Ich soll auf Befehl des neuen Gouvernements widerrufen, daß ich am vorigen Sonntag über den Spruch gepredigt: „Freue dich nicht meine Feindin, daß ich darnieder liege, ich werde wieder aufkommen"", und die Worte mit verstärkter Stimme laut ausrief, war die Kirche gepfropft voll Zuhörer. Einer von ihnen rief, vielleicht von der an die hohen Kirchenfenster scheinenden Sonne getäuscht, aus Patriotismus oder gar aus Muthwillen vom hohen Chore herab: „Feuer!" worauf alle die tausende von Menschen mit Gewalt hinausdrängten und stürz-

Dr. J. Arnoldt geb. 1706 + 1775.

ten, so daß mehrere getödtet und viele beschädigt wurden. Ein unbedeutendes Hinderniß hatte die bereits zur Kirche eilende Mutter mit ihrem kleinen Jungen vom weitern Wege abgehalten.

Die Russen brachten den Stadtbewohnern, die von feindlicher Behandlung eben nicht viel erfuhren, so grausam auch die leichten Truppen bei ihrem Marsch im Lande gewüthet hatten, durch ihren Reichthum und ihre tägliche Verschwendung vielen reellen Gewinn, verbreiteten aber auch unter denen, die viel mit ihnen lebten, und unter den unteren Ständen fast überall die Lust am wüsten Leben und übermäßigem Trinken, zu welchem der Preuße schon von Natur nicht geringe Neigung hat und wozu ihm der häufige Handelsverkehr mit Polen täglichen Anlaß gibt. Jeder Handel, er sei so groß oder so klein er wolle, wird dort mit der Flasche angefangen und beschlossen, und das Vermögen, vollauf zu bewirthen und selbst zuzutrinken, entscheidet nicht selten den Vortheil eines Handels mit Polen.

Die Polen lieben die Musik gar sehr und haben ein ausgezeichnetes Talent dazu. Die ersten ganz bestimmten, angenehmen musikalischen Eindrücke verdankt unser Friedrich außer dem väterlichen Hause, den Polen, die ihre Nationaltänze mit ganz eigenem Geist und Ausdruck auf der Violine vortragen und ihr feines, scharfes musikalisches Gehör auch schon in der überaus genauen, vollkommen reinen Stimmung des Instruments zeigen. Ein Pole ruht nicht eher, bis die drei Quinten seiner Geige die allervollkommenst reine Stimmung haben; dadurch wird auch die schlechteste Geige eines polnischen gemeinen Kerls, der auf den flachen Wasserfahrzeugen, die man Wittinen nennt und von denen der Pregel im Sommer, wenigstens damals ganz bedeckt zu sein pflegte, Sclavendienste thut, einen hellen Ton erhält. Durch den festen, reinen Griff und den kurz abgesetzten Bogen nach augenblicklichem Druck kann dieser Ton leicht schöner werden, als man es von einem solchen Spieler und seinem ganz gemeinen Instrumente erwarten sollte[1]).

Der erste Vorfall, dessen Fritz sich aus frühester Kindheit erin-

---

[1]) Was nach dreißig Jahren im zweiten Stück des musikalischen Kunstmagazins S. 95 über den polnischen Nationaltanz abgedruckt wurde, ist die Reminiscenz von jenen ersten Jugendeindrücken des Verfassers; selbst die Polonaise und der hanakische Tanz, welche dort als Beilage gegeben sind, gehören zu seinen frühesten Jugenderinnerungen.

nert ist eine kleine, komische Nachtscene mit einem Polen. Ein großer, polnischer Starost von glühender Farbe, in helle, glänzende, weite Seidenzeuge gekleidet, den der Vater in der Laute unterrichtete, begleitete diesen aus einem späten nächtlichen Gelage nach Hause, um den kleinen Jungen zu sehen, von dessen Lustigkeit und Freundlichkeit der Vater ihm oft zu erzählen pflegte. Mitten in der Nacht, zum großen Schrecken der Mutter, die das Kind in der Wiege neben ihrem Bette hatte, fallen beide Männer laut über ihn her und der halbberauschte Pole holt ihn mitten im Schlaf aus der Wiege und küßt ihn heftig. Kaum öffnet der kleine Junge aber die Augen und wird den langen, gekräuselten Knebelbart des Polen gewahr, als er laut auflacht und sich den Bart um seine Finger wickelt. So erinnert er sich auch einer anderen Nachtscene, die einige Jahre später vorfiel als das Regiment, mit welchem der Vater in den Krieg zog, früh am dunkeln Herbstmorgen ausmarschirte und jener in seinem militärischen Anzuge, den mit rauhem Fell überzogenen Tornister auf dem Rücken von Frau und Kindern Abschied nahm, der kleine Fritz aber ein lautes Gelächter über den komischen Tornister aufschlug und ihn so geschäftig mit dem Lichte in der Hand beleuchtend, daß er ihn fast anzündete. Die Regimentsmusik beim Ausmarsche an jenem dunkeln Morgen machte einen so tiefen Eindruck auf das junge Ohr und Gemüth des Knaben, daß das allmälige Entfernen und Verschwinden des Klanges von einem Chor Hautboisten und das neue Eintreten eines nachrückenden Regiments, das Dareinschmettern der Trompeten und der rollende Donner der Pauken eines Dragonerregiments, mitten in die weichere Musik der Infanterie noch nach einigen und dreißig Jahren hell vor der Seele des Mannes schwebte, als er die Idee von dem dreifachen Marsche in seiner Oper „Brennus" empfing. Es ist sehr die Frage, ob dieser Marsch ohne jenen Jugendeindruck gerade den Character, der ihn auszeichnet enthalten haben würde. In dem angeführten Umstande, daß in jener Reminiscenz aus der frühen Kindheit nicht sowohl das Bild von dem bunten Gewühl des Krieges, sondern das ganz eigne Tongemälde in den sonderbaren Contrasten in der Seele oben auf geblieben, liegt auch gewiß ein nicht geringer Beweis von der Naturbestimmung des Kindes zur Tonkunst, um so mehr, da das Kind damals noch keine Musik geübt hatte.

Die lange Abwesenheit des Vaters beförderte bei der frommen Mutter eine Verbindung, zu der sie sonst, bei der ganz entgegenge=

setzten Denkart des Vaters vielleicht nie gelangt wäre. Zarte, religiöse Gemüther, die um so lieber über dunkeln Gefühlen und geheimen Ahnungen brüten, je weniger das Sinnliche sie anzieht und die Außenwelt ihrer Thätigkeit einen reizenden und lohnenden Wirkungskreis darbietet, je seltener sie auch durch Uebung und Ausbildung mehrerer Kräfte von ihrem eignen innersten Selbst abgezogen werden, fühlen bald einen unwiderstehlichen Hang zu solchen Verbindungen, welche die Mittheilung der innigsten Gefühle befördern und heiligen. Durch dieses Bedürfniß ward die Mutter zu der Gemeinde der böhmischen Brüder, den sogenannten Herrnhutern, hingezogen. Diese machten in Königsberg damals, wie vermuthlich auch noch jetzt, eine zahlreiche Gemeinde aus, welche sich in den Häusern einiger nicht unangesehener Kaufleute an mehreren Tagen der Woche zu ihren verschiedenen Lese-, Gebet- und Singstunden zu versammeln pflegte, im übrigen aber sich zur lutherischen Kirche hielt. Die fromme Mutter, die eine solche Stunde in welcher sich die Schwestern zusammenfanden nie versäumte, wie entfernt auch der Weg, wie stürmisch das Wetter auch sein mochte, nahm zu diesen geistlichen Uebungen, denen auch Kinder beiwohnen durften gerne ihre Kleinen mit. Da diese aber wenig Eifer dafür bezeigten, begab sie sich dessen immer mehr und endlich ganz. Bei den Mädchen hatte vielleicht die höchst einfache und unvortheilhafte Kleidung, auf welche bei den Versammlungen strenge gehalten wurde, und die nun die Mutter auch im übrigen Leben unverändert und ungeschmückt trug, den meisten Theil an der Abneigung. Den lebhaften Knaben langweilte das einförmige Lesen und Absingen der Lieder; auch kann es sein, daß ihn die entschiedene Abneigung des Vaters gegen diese Secte, die in den Augen des Weltmannes gar nichts bedeutete, von der öftern Theilnahme an ihren Versammlungen abhielt. Auch hat die gute Mutter nie die Gabe der Beredsamkeit, die ihr für ihre Kinder und für alle sie Umgebenden so ganz zu Gebote stund angewendet, um sie zu fleißigerer Theilnahme zu bewegen. Wie sie darin das Gesetz der Brüdergemeinde, keine Mittel in Bewegung zu setzen, um den Gleichgültigen zu reizen und durch keinen Zwang den Lauen festzuhalten, treu und gewissenhaft befolgte, so war sie in ihrem ganzen Wesen eine so reine, schlichte Christin, wie es der edle Stifter der Brüdergemeinde nur immer bezweckt haben konnte. Ihr war die Benützung heiliger Gefühle und Gebräuche zu äußern eiteln Absichten ein wahrer Gräuel, an den sie ohne Abscheu nicht zu denken vermochte. Daher

hielt auch bei ihr die Besorgniß, ihre Kinder könnten ihr zu Liebe Gefühle heucheln, dem Verlangen, sie auf ihre Weise beglückt zu sehen dermaßen das Gleichgewicht, daß die Entfernung derselben von der Gemeinde nie ihre Gemüthsruhe zu stören vermochte, ihr nie bittere Klagen auspreßte. Indessen nährte sie in ihnen allen und besonders in dem Sohne, dessen lebhafte Empfindung und Thätigkeit sie so gerne für den höchsten Zweck bestimmt gesehen hätte, heilige Gefühle mit Liebe und Andacht. Derselbe erinnert sich aus den frühesten Jahren seiner Kindheit einer lieblichen Traumerscheinung, die ihm lange lebhaft vorgeschwebt und noch jetzt hell in seiner Seele lebt. Sie war wohl eine Wirkung der vielen herzlichen, kindlichen Lieder und Gebete voll der lebhaftesten Bilder, die er so oft von der schönen Stimme und aus dem Munde seiner Mutter hörte. Als ihn die liebevolle Mutter eines Morgens aus seinem Bettchen, das zu ihren Füßen stand, zu sich in's Bett genommen und er nun in ihren Armen schlummerte, sah er im Traume in der ganz dunkeln Kammer an dem Vorhange des dicht verschlossenen Bettes ein lebensgroßes Bild der Gottesmutter Maria mit dem lieblichen Jesuskinde im Arm, in so lebhaften Farben und so bestimmten Umrissen, als hätte er damals schon das herrlichste Gemälde Raphael's gekannt. Er weckte die Mutter mit großer Freude, um ihr das wundervolle Bild zu zeigen, das er auch wachend noch mit offnen Augen zu sehen glaubte. Das Entzücken der gläubig frohen Mutter, die in Freudenthränen ausbrach, daß ihr Liebling schon so früh mit so herrlichen Erscheinungen beglückt wurde, durchdrang auch das Kind mit Wonne, wiewohl er sich aus seinem ganzen Leben keines solchen Eindruckes wieder bewußt ist. Als er diese Erinnerung aus seiner Kindheit einst im vertraulichen Gespräche seinem Freunde Lavater im Bade Tainach mittheilte, sagte dieser: „Erharre nur in freudiger Hoffnung die Erfüllung jenes Traumbildes; ehe du dies Leben verlässest, erscheint dir die Gebenedeite gewiß noch mit ihrem göttlichen Sohne in leibhafter Gestalt".

Aus jener frühesten Kindheit erinnert sich Reichardt auch noch einer Scene, die ihm die Idee von Engelerscheinungen damals sehr lebendig machte. Die Mutter war gewohnt, wenn sie ihr mühsames Tagewerk vollendet und ihre Kinder zur Ruhe gebracht hatte einen einsamen Abendgang im großen Kaiserling'schen Garten zu machen, welcher dicht an ihre Wohnung stieß und wo ihr eine lange, schauerliche Allee von schon alten Linden vorzüglich lieb war. Eines Abends,

nachdem sie die Schlafkammer der Kleinen verlassen hatte, entschlüpfte unser Fritzchen seinen ältern Schwestern und lief der Mutter in den Garten nach. Als er in seinem kurzen weißen Hemdchen, die hellen Locken um den Kopf, den dunkeln Lindengang, den nur wenige Mondstrahlen durchschimmerten, herunter gelaufen kam, der in frommem Gebete versunkenen Mutter entgegen, glaubte die Entzückte einen Engel erscheinen zu sehen, blieb in ihrer hohen Ruhe mit erhobenen Händen stehen und erst, als dieser ganz nahe gekommen war, erkannte sie ihren Jungen, nahm ihn in ihre Arme und trug ihn nach dem verlassenen Lager, um ihm da von wirklichen schönen Engelerscheinungen zu erzählen, bis er einschlief.

Von jener frommen Verbindung der Mutter hatten die Kinder auch im elterlichen Hause vielfachen Gewinn. Sie erfuhren so manchen tief eindringenden, merkwürdigen Bericht, von dem Leben der Missionäre der Brüdergemeinde und von den Ländern und Völkern, unter welchen diese in allen Welttheilen umher zerstreut wirkten und ihr wohlwollendes Geschäft meistens glücklicher und auch wohlthätiger trieben, als viele andere Missionen, die sich weniger um die besondere Lebensweise jedes auch noch so wilden Volkes kümmerten und ihr eignes Leben, wie ihre Art zu lehren nicht in gleich practischer Weise an die ursprüngliche Existenz jener wilden Söhne der Natur anzuknüpfen verstanden. Unter den damals häufig ein- und umgehenden Missionsnachrichten waren viele von dem trefflichen Kranz aus Grönland eingesandte, aus denen hernach sein sehr gutes Buch über Grönland entstand. Der kleine Fritz Reichardt wußte zu der Zeit besser in Grönland und in der Hudsonsbay Bescheid, als im Vaterlande.

Auch reisende Brüder erzählten oft von den großen Gefahren und Widerwärtigkeiten, die sie in den heißesten und kältesten Klimaten unter wilden Völkern von allen Farben ausgestanden, und von dem Eifer im Verfolgen ihres frommen Zweckes mit einer Ruhe und Anspruchslosigkeit, mit welcher man gewöhnliche Menschen kaum von ihren häuslichen Armseligkeiten sprechen hört. Diese Erzählungen haben gewiß nicht blos die unüberwindliche Reiselust in Fritz erweckt, sie haben ihm auch den ersten bezeichnenden Maaßstab für den wahren Werth der Dinge dieser Welt gegeben. Herzliche, tiefgefühlte Lieder mit angenehmen Melodien, deren diese Secte so viele hat, wurden oft von den Besuchenden gesungen und mit der innigsten Theilnahme gehört und empfunden. Kleine Bücher, Sprüche und Wünsche auf jeden Tag

des Jahres enthaltend, die sie Losungen nannten, machten unsere Leseübungen angenehmer und nützlicher. Freundliche Liebesmahle, wie der gemeinsame Genuß von Thee und Kuchen bei frommen Gesängen und Gebeten von ihnen geheisen ward, am Weihnachtsabend mit gefälliger Erleuchtung von kleinen Wachskerzen erheiterten und erweiterten den stillen Kreis der kleinen Familie, in welchen sonst ihre frühen Gefühle und Ideen eingeschlossen geblieben wären. Manches schöne, heitere Lied von Zinzendorf aus jener Jugendzeit, mit lieblicher Melodie, wie es die Herrnhutischen Lieder fast ohne Ausnahme sind, schwebt noch oft dem Mann vor der Seele und versetzt ihn an die Seite der liebevollen Mutter. Was den Gesang jener Versammlungen besonders angenehm machte war ihr weises Gesetz, wonach nie mit ganz lauter, voller Stimme gesungen werden durfte.

Die fromme Mutter hätte ihren Fritz gern dem geistlichen Stande gewidmet; sie brachte ihn daher, sobald sie ihn lesen gelehrt hatte, mit stiller Hoffnung im Herzen in's Collegium Fridericianum zur Schule, damals die frömmste in Königsberg. Er blieb aber nicht lange darin, denn so eifrig auch die Mutter den Unterricht wünschte, konnte sie es doch nicht übers Herz bringen, ihren verzärtelten Kleinen im härtesten Winter am finstern Morgen um sieben Uhr regelmäßig zur Schule zu führen. Da ein etwas rauher Inspector aber gegen alle Einwendungen der zärtlichen Mutter auf der strengsten Beobachtung der Stundenordnung durchaus bestand, die Frühstunde dessenungeachtet aber während eines sehr harten Winters mehrmals versäumt worden war, er auch ohne Rücksicht auf die Fürbitte der besorgten Mutter zu nehmen, den Kleinen, der noch nie eine körperliche Züchtigung erlitten hatte, durchaus strafen wollte, und als auf die Aeußerung der ängstlichen Mama, lieber wolle sie ihn ganz aus der Schule nehmen, als solches dulden, der strenge Mann erwiederte: „Die Schule werde auch ohne den kleinen Jungen bestehen", schien ihr dies so lieblos und dem Character eines guten Schulmannes so entgegen, daß sie den Knaben wirklich ganz aus der Schule nahm. Als es mit dem Hausunterricht durch einen armen Candidaten aber nicht vorwärts gehen wollte und also später ein zweiter Versuch mit einer öffentlichen Schule gemacht werden mußte, machte ein närrischer Kampf auch diesem Schulbesuche bald ein Ende. In der Zeit zwischen den Lehrstunden, in welchen sich die Knaben aus allen Classen auf dem Schauplatze erlustigten und in allerlei Spielen und Schwänken sich übten, fand der vorübergehende

Vater seinen für schwächer und zarter gehaltenen Fritz, als er es wirklich war einmal in einer Lage, die ihn mit Schrecken erfüllte. Ein erwachsener Schüler aus einer der obern Classen hatte sich mehrmals über die unter dem Kinn zugebundene Pelzkappe und die an den Vordertheilen des ungarischen Pelzes festgenähten Pelzhandschuhe des kleinen, so verhüllten Fritz lustig gemacht und ihn dadurch dem Gelächter der andern Buben blosgestellt. Der kleine Junge konnte auf dem Wege der offnen Fehde gegen den Großen nichts ausrichten; er paßte also den Augenblick ab, da dieser sich unter die Röhren des laufenden Schulbrunnens bog, um zu trinken, schlich sich von hinten her und packte seinen Feind bei beiden Ohren. Diesem mochte das im Gefühle seiner Stärke sehr lustig vorkommen, er richtete sich plötzlich in die Höhe und hoffte seinen kleinen Gegner in das im Troge gesammelte Wasser fallen zu sehen. Der aber ließ seine Beute nicht los, hielt sich nur desto fester an beiden Ohren und nun schlenkerte der übermüthige Große den kleinen Festgeklammerten mit schneller Bewegung des vorgebogenen Kopfes über dem gesammelten Wasser in der Luft herum. In diesem gefährlich scheinenden Augenblicke ging der Vater unglücklicherweise über den offenen Schulplatz, der einen Durchgang gewährte, und glaubte seinen Fritz in Lebensgefahr zu sehen. Er befreite ihn oder vielmehr seinen Gegner durch einen kräftigen Zuruf, nahm ihn mit nach Hause und ließ ihn nie wieder die Schule besuchen. Dem Vater, der seinen Sohn so gern der Tonkunst ganz gewidmet sah, war diese Veranlassung eben nicht unwillkommen; der Kleine verließ aber ungern die Schule; er befand sich wohl unter der lustigen Menge. Von den meisten seiner Lehrer ward er für seinen sanften, folgsamen Character gelobt und gut behandelt, wenn er sich gleich nicht durch Fleiß und schnelle Fortschritte auszeichnete.

Der größte Theil des Unterrichts bestand in Sprachunterricht und im Rechnen, und beides ward ihm in der Kindheit, wie auch späterhin schwer. Am glücklichsten war er in den kleinen Redeübungen, wodurch die halbjährigen öffentlichen Prüfungen, bei denen er redend auftrat für ihn ein besonderes Interesse erhielten. Das an solchen Tagen mit weißstämmigen schönen Birken, grünen Tannen, dem Reichthume preußischer Holzungen, und vielen bunten Blumen lustig geschmückte Schulhaus, dessen Boden mit klein gehacktem wohlriechendem Kalmus und jungen Tannenzweigen ausgestreut und dessen Gänge mit Kuchen- und Obsthändlerinnen besetzt waren, hat ein frohes Jugendbild bei ihm

zurückgelassen. Dagegen ist ihm sonst von seinen Schuljahren nur Ein unangenehmer Eindruck geblieben, der des einzigen Schlages, den er als körperliche Züchtigung je erhalten hat.

In dem Leben irgend eines Helden des Alterthums heist es, vermuthlich beim Cornelius Nepos, der Held habe sich nie mit seiner Mutter versöhnt. Bei Uebersetzung dieser Stelle rief der Kleine, der keinen Begriff davon hatte, daß man mit der Mutter entzweit sein könne, unwillig laut aus: „Das ist ja eine Bestie!" Herr Tornow (der einzige Lehrername, der ihm aus der Schule im Gedächtniß geblieben), erwiederte darauf: „Begreifst du denn nicht, du Bube! daß das so viel heisen soll, als: er habe sich nie mit seiner Mutter entzweit". Darauf der Knabe: „Warum sagt der Narr das nicht gerade heraus?" und patsch! hatte er eine Ohrfeige weg von der Hand des über die Profanirung des alten Schulheiligen ergrimmten Bakulus.

Der Schulunterricht sollte nun nach der guten Mutter Wunsch, recht eifrig durch Privatunterricht ersetzt werden; aber das fiel, wie gewöhnlich, schlecht aus. In nichts bekam der Knabe gründliche Unterweisung, in vielem kaum die oberflächlichste. Sehr oft gingen die Stunden, die aus Vorsorge der Eltern für die Gesundheit ihres Kindes den größten Theil des Jahres hiedurch in freier Luft, im Garten, gehalten wurden ganz ohne allen Unterricht hin. Einige der armen Candidaten, die für wenige Groschen oder für einen wöchentlichen Freitisch an dem sehr frugalen Tische der Eltern den Unterricht gaben, ließen sich die Lectionen von ihrem kleinen Schüler durch allerhand Näschereien oft ganz abkaufen; einer besonders gerne durch Citronen, die er ganz samt der Schaale gierig verzehrte. Dieser ist dadurch seinem Schüler so gut im Gedächtniß geblieben, weil er ihm seinen Namen und Wohnort nach vielen Jahren selbst wieder aufgefrischt hat. Später Prediger in einer kleinen preußischen Stadt wandte er sich um Vermittlung für eine bessere Stelle nach Berlin an seinen ehemaligen Schüler und berief sich dabei auf den Unterricht, den er ihm verdanke. Die launige Antwort, worin dem Herrn in rührendem, komischem Tone erwiedert wurde, wie sein ehemaliger Schüler dafür, daß dem Herrn Pfarrer in jüngern Jahren die sauern Citronen so gut geschmeckt, jetzt spät noch in den sauern Apfel der Syntax und der Brüche beißen müsse um das Versäumte nachzuholen, die er damals entwarf, aber doch nicht über sich vermochte abzuschicken, findet sich noch unter seinen Papieren. Mit süßen, verführerischen Näschereien

wurden dem Knaben in den Häusern einiger großen Kaufleute, wo er schon in seinem achten und neunten Jahre die häufigen Abendconcerte mit seiner Violine besetzen half die Taschen so reichlich angefüllt, daß er zwischen seinen Geschwistern und seinen Lehrern theilen konnte, ohne manchen heimlichen Wink gewissenloser Lehrer, dies oder jenes von Eßwaaren für sie heimlich bei Seite zu bringen befolgen zu dürfen. Es wäre ihm wohl auch nicht möglich gewesen seinen Eltern etwas zu entwenden, wiewohl auch wiederum eine Erfahrung aus seinen Knabenjahren eben nicht für früh ausgebildete Rechtsbegriffe hinsichtlich fremden Eigenthumes zeugt. Im Hause des Obermarschalls von der Gröben, in welchem die Musik mit großem Eifer getrieben wurde trug es sich bei einem Concerte zu, daß, als die Gesellschaft den Saal verließ unser Fritz mit großer Freude zwischen zwei Stühlen ein schönes seidnes Halstuch fand, es schnell zu sich nahm und damit nach Hause eilte um seiner Mutter damit ein Geschenk zu machen. Es gehörten viele Worte dazu ihn zu überzeugen, daß das ein Diebstahl sei, daß das verlorene Tuch der reichen Dame, obgleich sie gewiß noch mehrere solcher hatte, während seine Mutter nicht ein einziges besaß, nicht behalten werden dürfte. Nicht ohne großen Jammer trug er es wieder dahin wo er es gefunden hatte. Rousseau hat also wohl recht, wenn er behauptet, daß der Begriff von Eigenthum der Jugend nicht früh genug anschaulich gemacht werden könne.

In einem jener musikalischen Kaufmannshäuser entdeckte sich auch an dem Kleinen, der schon anfing allerhand kleine Stücke für Violine und Clavier in Gedanken zu erfinden, das bis dahin an ihm ganz ungeübte Talent das Gedachte leicht und richtig aufschreiben zu können. An einem Musikabende bei dem Kaufmanne Scherrs spielte er auf Geheiß des Vaters eine selbst erfundene Menuet aus dem Kopfe. Man wollte nicht glauben, daß der neunjährige Knabe das selbst erfunden habe und holte also Tinte, Feder und Notenpapier herbei, um ihn seine Menuet selbst aufschreiben zu lassen. Nun hatte dieser es aber noch nie versucht das Gedachte niederzuschreiben und der Vater um so weniger daran gedacht ihn dazu anzuhalten, da er es selbst nie recht geübt hatte. Die Beweisführung hätte also leicht schlecht ausfallen können. Der Kleine nahm aber, durch die Zumuthung nicht bestürzt die Feder und schrieb die Menuet richtig hin. Dafür wurde nun nicht geglaubt, daß dies sein erster Versuch sei das selbst Erfundene zu Papier zu bringen.

So wenig verstehen die Menschen die Wahrheit zu ergründen, so selten haben sie das richtige Gefühl dazu. Personen, die überhaupt keinen Begriff von Composition hatten, konnten sich freilich nicht leicht denken, daß der Kleine, wenn gleich sich selbst nicht deutlich bewußt, doch dunkel in der Seele seine Menuet mit allen Tactabtheilungen sich ebenso bestimmt vorgestellt hatte, als hätte er sie vom Notenblatt empfangen und dem Gedächtniß eingeprägt. Es ist wohl überhaupt nichts schwerer, als Leuten, die es selbst nicht an sich erfahren haben einen Begriff davon zu geben, wie man im Augenblick des erhöheten Sinnens und Gefühls Musik so rein denkt, wie man Gedanken denkt, ohne sich der Worte dabei bewußt zu sein, und das musikalisch Gedachte hernach mit den zur Natur gewordenen musikalischen Zeichen in Noten hinschreibt, gerade wie Andere Gedanken in Worten wiedergeben, ohne dabei der einzelnen Buchstaben zu gedenken, aus welchen die Worte zusammengesetzt sind. Auch nicht jeder Musikübende, ja selbst nicht jeder Componist vermag dies zu fassen, wenn er nicht wenigstens die Gabe der freien Phantasie hat. Viele Componisten denken sich Musik wirklich eben so wenig frei, als beschränkte Köpfe, die keine Denker sind, auch bei aller Sprachfähigkeit ohne Worte Selbsterfundenes zu denken vermögen. Die meisten Componisten bedürfen daher auch bei ihren Arbeiten der Instrumente, um, wo nicht gar vermittelst der wirklich gehörten Töne und wiederholten Versuche auf musikalische Gedanken zu kommen und sich der Richtigkeit oder Annehmlichkeit der ausgedachten Wendungen zu versichern — doch sich des Gedachten und Empfundenen deutlicher bewußt zu werden und sich das Aufschreiben desselben zu erleichtern[1]). Hierin liegt auch vielleicht der Grund, daß die Compositionen der meisten Componisten nicht selbst erfunden sind, sondern nur aus Reminiscenzen des oft Gehörten oder Geübten bestehen und ihnen das Componiren mehr eine eigene Art des Zusammensetzens als des freien Schaffens ist. Das sicherste Zeichen, daß junge Talente nicht blos für die practische Musik geboren, sondern auch zur Composition wirklich befähigt sind ist vielleicht die Leichtigkeit, mit der sie Musik zu denken und ohne Beihülfe eines Instruments niederzuschreiben im Stande sind.

---

[1]) Solche am Clavier arbeitende Componisten nannte der alte Bach: Clavierhusaren.

Zu jener Zeit kam Herr Richter[1]), ein vortrefflicher Clavierspieler aus der Bach'schen Schule von Berlin nach Königsberg. Mit einer ganz zum Clavier geschaffenen und vollkommen ausgebildeten Hand trug er die Meisterwerke von Sebastian und C. Ph. Emanuel Bach so rein und deutlich in ihrer wahren Bedeutung vor, daß Reichardt später nur den letztern selbst seine eigenen Compositionen und nur Forkel und Kirnberger, die von Seb. Bach so wieder ausführen hörte. Der sorgsame Vater schonte des mit Unterrichtgeben gewonnenen Geldes nicht und wandte alles, was er vermochte daran, Herrn Richter, der sich bald mit Schülern überhäuft sah dahin zu bewegen, auch seinem Kleinen den längst ersehnten bessern Unterricht im Clavierspielen zu geben. Dieser fruchtete auch so gut, daß das Kind in seinem neunten, zehnten Jahre schon mehrere Sachen von Bach und Schobert, damals der Componist der eleganten Welt[2]), öffentlich in Concerten vortragen konnte. So kamen auch zu jener Zeit mit den vielen östreichischen Kriegsgefangenen, welche Friedrich der Große zur Vergeltung dafür, daß der Kaiser das bei Maxen gefangene Fink'sche Corps in die entferntesten Provinzen geschickt hatte, nach Preußen sandte, viele tüchtige Musiker und viel gute Musik nach Königsberg. Unter den östreichischen Officieren waren viele musikalisch, und einige besaßen sogar einen hohen Grad von Virtuosität. Sie veranstalteten häufig Concerte in ihren Wohnungen. Unter ihnen zeichnete sich besonders ein Fürst Lobkowitz aus, der selbst musikalisch war und viele musikalische Leute, gute Instrumente und manche damals in Preußen noch seltene Musikalien mitbrachte. Ihm und seinen Gefähr-

---

[1]) Karl Gottl. Richter, geb. zu Berlin 1728, gest. in größter Dürftigkeit 1809, war zuerst Organist an der Schloßkirche, dann an der Altstädterkirche, zuletzt am Dom; er galt, — ein Schüler des berühmten Contrapunktisten Christoph Schafrath's (1709—1762, Kammermusikus der Prinzessin Amalie von Preußen) — für einen der tüchtigsten Clavierspieler Deutschlands.

[2]) Schobert, eigentlich Schubart, ein Verwandter des bekannten Chr. Fr. Dan. Schubart, 1720 in Straßburg geboren, war ein ausgezeichneter Clavierspieler und Componist und ungeachtet der Abwege, auf welche ihn sein glänzendes Genie geführt, ein großer Künstler. Nachdem er fast ganz Europa bereist hatte, kam er gegen 1760 nach Paris, wurde zuerst Organist zu Versailles, dann Kammervirtuose des Prinzen Conti. Er starb 1768 in Folge des Genusses giftiger Schwämme. Seine originellen, brillanten, wild leidenschaftlichen und unbändigen Compositionen, denen es aber auch nicht an lieblichen, süßen und schwärmerischen Gesangsstellen fehlte, fanden besonders in Frankreich zahlreiche Freunde und Nachahmer.

ten war der musikalische Apparat so unentbehrliches Bedürfniß, wie so manchem nordischen Fürsten und Edelmann ein vollkommenes Jagdgeräthe. Der Fürst entdeckte an dem neunjährigen Fritz, der als Clavier- und Violinspieler bereits zu allen Concerten herbeigezogen wurde, zuerst Muth und Talent zum Dirigiren. Er ward gewahr und machte den Vater darauf aufmerksam, wie der Kleine bei den Ritornellen seiner Concerte sorgfältig darauf hielt, daß die Begleitenden vor dem Schlusse des Ritornells bestimmt in die Tactbewegung kamen, in welcher er sein Solo anfangen wollte, und wenn er dieses im Feuer des Vortrags selbst übereilt hatte, das Tempo im folgenden Ritornell wieder allmälig zurückzubringen strebte. Als ihn der Fürst einmal frug: Wer ihm das gelehrt hätte, erwiederte der Knabe ihn groß ansehend: „Muß denn das nicht so sein?" Zum großen Schrecken des Vaters schlug er auch wohl, wenn Durchlaucht selbst bei der ersten begleitenden Violine merklich voreilte und das Anhalten mit der Violine nicht hinlänglich fruchten wollte, ihn zornig anschauend, kräftig mit dem kleinen Fuß den Tact. Der Fürst gewann ihn dafür nur um so lieber. Dieser leidenschaftliche Musikfreund brachte auch die ersten italienischen Singesachen nach Königsberg, wo man bis dahin höchstens nur Graun's und Hasse's Compositionen kannte. Unter andern besaß er auch das berühmte Stabat Mater von Pergolesi, welches von den Oestreichern, wie von allen gefühlvollen Musikfreunden in und außer Italien damals noch mit einer Art von Andacht und Vergötterung betrachtet wurde. Der Fürst ließ es mehrmals in seinen Concerten aufführen und gab es selbst seinem kleinen Schützling, auf den dieser gefühlvolle Gesang großen Eindruck machte, in ausgeschriebenen Parthien und rieth ihm, es in Partitur zu setzen, was späterhin auch geschah. An große, überall vielstimmige Bach'sche Arbeit schon gewöhnt, wunderte er sich damals nicht wenig über die Einfachheit, auch wohl Leerheit der harmonischen Arbeit und Begleitung. Einige Jahre später, als Klopstock's deutsche Textbearbeitung dazu erschien, fertigte Reichardt nach seiner Partitur einen Clavierauszug davon und glaubte mit der Herausgabe Glück zu machen. Ehe er aber einen Verleger dazu finden konnte, war bereits Hiller's Arrangement mit deutschem Texte erschienen.

Unter den östreichischen Gefangenen war ein junger Artillerist, der italienische Compositionen gut und mit einer angenehmen Stimme vortrug; von ihm hörte der Kleine zum ersten Male mit ächtem italieni-

schem Vortrage singen. Auch diesen wußte der ernstlich sorgende Vater zum Unterricht für seinen Sohn zu gewinnen, wobei er zugleich die erste Unterweisung in der italienischen Sprache erhielt. Einige große Arien von Giovanni Battista Lampugnani (1706—1772) machten damals durch ihre breite Manier den meisten Eindruck auf ihn, und er studirte sie bei seinem Lehrer so gut ein, daß man sie auch von ihm gerne in Concerten singen hörte.

Bis dahin hatte Reichardt nur einen alten, wüthigen Schreihals durch die Fistel die schwersten und höchsten Discantarien singen oder vielmehr wie einen erbosten Truthahn abgurgeln gehört. Weil aber dieser unselige Herr Domartin damals der einzige war, der die Dreistigkeit oder vielmehr Unverschämtheit hatte große Opernarien öffentlich zu verhunzen, so war er auch in den meisten öffentlichen und Privatconcerten der einzige Sänger, ja er wurde sogar bisweilen von der Menge beklatscht. Diese bewundert ja überall die Marktschreier in der Kunst, vielleicht weil es sie in Erstaunen setzt, wie ein Mensch die Dreistigkeit haben kann sich öffentlich vor aller Welt so zu geberden, da es ihr selbst bei all ihrer Insolenz doch an Muth und Geschick fehlen würde, so kunstgerecht zu rasen, wenn man sie da oben auf die Bretter steckte. Sinnigere Zuhörer belustigten sich oft nur an den ungeheuer tollen Gesichtern, die der Sänger schnitt und an der kauderwälschen Aussprache des italienischen Textes, die seinen Gesang vollends zu dem Geschrei und Geschwätz eines fremden, abgerichteten Vogels machte. Sein aufgedunsenes, hochrothes Gesicht unter einer schwarzen Perrücke und der feuerrothe Rock mit hellblauer Weste darunter half die komische Erscheinung vollenden. Die Damen standen gemeinhin auf, wenn er zu singen begann und traten näher, um das närrische Thier auch singen zu sehen. Eine fast ebenso komische Erscheinung, wiewohl in höherem Style, war unserem Fritz eine alte italienische Sängerin von der großen Oper, die aus Petersburg kam um nach Berlin zu gehen. Sie hieß Gasinella. In einem Anzuge der alten italienischen Oper, einem schweren, goldstoffnen Kleide, das mit silbernen Noten auf schwarzen Linien durchwirkt und über einen sehr breiten Reifrock mit ungeheuer langer Schleppe gespannt war, die ihr der lange, hagere Signore Marito nachtrug und einem ganz tollen Kopfaufsatz, aus unzähligen Blumen und Federn von allen Farben zusammengesetzt, sang die kleine, grauköpfige Frau im Kaiserlingschen Hause bei einer Concertmusik die wüthendsten Arien aus ihren

heroischen Rollen vergangener Zeiten, mit all dem tollen Geberdenspiel und Armgefechte und den unglaublichsten Sprüngen vor- und rückwärts, zur Linken und zur Rechten, wie eine Besessene. Dabei schlug sie den gewaltig großen Fächer voll Sänger-Carricaturen und Arien-Thematen mit der Rechten unabläßig auf und zu, während des Ritornells sich so heftig und lautrauschend zur Abkühlung fächelnd, daß von der Instrumentalmusik wenig vernommen wurde, und mit der Linken das breite, alte, vergilbte Notenblatt oft mit steif ausgestrecktem Arme weit von sich weghaltend. Sie vollführte ein so wildes Geschrei, daß selten nur ein eigentlich musikalischer Ton gehört wurde, besonders in einer wüthenden Bravourarie, worin das Wort „desperata“ unzählige Male vorkam. Bei all diesem unmusikalischen Wüthen saß ein ganz kleiner, alter, hagerer, sehr weiß gepuderter Maestro di capella, Signor Francesco Araja aus Neapel, Rußisch. Kaiserl. Kapellmeister, der sie auf ihren Reisen begleitete, in einem alten, schwarzen Tuchkleide voll Puder, einen kleinen silbernen Galanterie-Degen tief unten am Knie hängend und einen kleinen seidenen Chapeaubas unterm Arm ganz gelassen am Flügel, mit zwei oder drei Fingern das Accompagnement spielend und dazwischen spanischen Tabak nehmend. Die Gesellschaft war von diesem Meistergesange entzückt, denn solche Unverschämtheit war ihr noch nicht vorgekommen, und auch in der großen Welt wird ebenso wie vom eigentlichen Pöbel Nichts sicherer beklatscht, als die rücksichtsloseste Unverschämtheit; nur muß sie für jene vom Auslande kommen, während dieser für sie auch wohl bei seinen Landsleuten ein ehrlicher Bewunderer ist. Fritz lachte mehrmals so überlaut, daß er das Notenpult verlassen mußte.

In den gewöhnlichen öffentlichen Concerten hörte man damals nie Sängerinnen, weil es dort außer dem Theater keine gab und die singenden Schauspielerinnen nur Naturalistinnen waren, welche die kleinen Operetten oder vielmehr Possenspiele nach dem Gehöre singen gelernt hatten. Liebhaberinnen, die das Talent des Gesanges besaßen, würden es damals für unanständig angesehen haben in öffentlichen Concerten oder auch nur in den in öffentlichen Localen veranstalteten Liebhaber-Concerten zu singen.

In dem sehr guten Hause eines der angesehensten Geschäftsmänner damaliger Zeit, des Hofraths Hoyer versammelte sich alles, was an Künstlern und Dilettanten Gutes und Erfreuliches in Königsberg sich zusammenfand. Diesem vortrefflichen, kunstliebenden Hause hat Reichardt so-

wie sein schönstes, frühestes Jugendglück, auch das meiste in der ersten Ausbildung der Kunst zu verdanken.

Ein practisch zwar weniger geschickter Clavierlehrer, als es Herr Richter war, aber desto strenger im Theoretischen, Herr Krüger, gab den liebenswürdigen drei Töchtern des Hauses Unterricht im Clavier und bildete Virtuosinnen aus ihnen, wie sich deren damals wohl wenige Städte erfreuen mochten. Er accompagnirte unserem Fritz gerne Benda'sche Violin-Solo's mit dem Flügel, ließ ihm aber keinen übel angebrachten Vorschlag passiren, ohne ihn hinterdrein darauf aufmerksam zu machen und eines Bessern zu belehren. Späterhin wollte er ihm auch besondern, recht systematischen Unterricht im Generalbaß geben, es fruchtete aber nicht viel. Die gewöhnliche Methode nach der die Regeln und Gesetze der Kunst einzeln vorgetragen werden, ohne ihre Wichtigkeit und Nothwendigkeit, ihren inneren Zusammenhang, ihre Entstehung und Abstammung, ihren Einfluß einsehen zu lassen, macht die an sich so einfache Lehre von der Harmonie dem Schüler und besonders jungen, lebhaften Gemüthern, die nur durch eigene Activität zu fesseln und zu belehren sind, höchst schwierig und langweilig. Es ging daher unserm Kleinen mit der Generalbaßstunde nicht besser, als mit der arithmetischen Classe in der Schule. Desto wohlthätiger war ihm aber für die Ausübung der schöne, reine Enthusiasmus, der feine, gefühlvolle Sinn, mit welchem in dem Hoyer'schen Hause, besonders von dem edlen Vater, die Musik genossen wurde. In den gewöhnlichen, fast wöchentlichen kleinern und größern Musiken, in einem ruhigen, nach dem schönen Hofe und Garten zu gelegenen Hinterzimmer, oder in einem mit alten trefflichen Gemälden gezierten großen obern Saal gegeben, wurde jedes auch das kleinste Musikstück in heiliger Ruhe und Stille genossen. Keine Note, kein Vorschlag, kein Accent ging dem ganz in den Vortrag der spielenden oder singenden Personen versunkenen Manne verloren, und jeder empfundene Ton drückte sich auf dem frohen, liebevollen Gesichte mit einem Leben, einer Innigkeit aus, die ebenso idealisch als heilig wahr erschien. Fritz, der öfter in das liebe, kindlich-frohe Antlitz seines enthusiastischen Zuhörers als in das Notenblatt blickte, fühlte sich selbst gerührt, wenn dem entzückten Manne die helle Thräne im Auge, das freudige Lächeln auf der Lippe schwebte. Der theure Mann liebte in ihm aber auch noch besonders den kleinen Lehrer seiner Töchter. Die jüngste unterrichtete er auf der Violine und erlebte große Freude an ihr. Der mittleren, einer interessanten, heitern

Bloudine, gab er Unterricht im Gesange und neben seinem Vater auch im Spiele der Laute. Für sie hat er seine ersten Lieder componirt und ihr dankt er es, wenn sie wahr und ausdrucksvoll sind. Eines dieser ersten Lieder: „Schlumm're sanft, o Schöne", sang er, als er das junge, vollblühende Mädchen zur Stunde des Unterrichts in ihrem Cabinete schlafend fand und nun trunken und beglückt von dem empfangenen Eindruck, nach seinem Kämmerlein hinüber eilte, — denn seine Eltern wohnten jenem Hause, wie dem Gräflich Kaiserling'schen gegenüber, — und sein Gefühl in seligen Tönen ausströmte. Er gesteht gern, jenes Lied jetzt nicht besser machen zu können.

Die vielen tiefsinnigen großen Compositionen von Bach, Hasse, Graun und Benda, die er fast ausschließlich spielte, sang und hörte, bildeten sein Ohr gleich für den musikalischen Rhythmus und die Reinheit der Harmonie. So konnte es wohl geschehen, daß bei dem angebornen Talente zur Melodie auch in seinen allerfrühesten Compositionen nur selten bedeutende Verstöße gegen die wichtigsten Regeln der Tonkunst vorkamen, von denen er damals gar wenig wußte, und zu deren ernstlichem Studium er auch spät erst Trieb und Bedürfniß fühlte. Wozu er aber nicht selbst lebendige Anregung fühlte, das vermochte er auch nie mit Ausdauer zu betreiben.

Das meiste hat er in seinen früheren Jahren, vom 10ten bis zum 18ten, für die Laute componirt, unerachtet er selbst dieses schöne Instrument weit weniger als Clavier und Violine übte. Das tägliche Bedürfniß des Vaters, der hauptsächlich in der Laute Unterricht gab und seine Schüler nur zu sehr an häufige, aber nicht schwierige Neuigkeiten gewöhnte, trieb ihn zuerst dazu an, bald aber auch der Wunsch, seiner Schülerin recht oft eine neue Sonate bringen zu können, die sie von seiner Violine begleitet in den Familien-Concerten des Hauses vortrug, und womit ihr zärtlicher Vater angenehm überrascht wurde. Die Beschränktheit der Laute, sobald große Schwierigkeiten überwunden werden sollen, konnte viel dazu beitragen, Reichardt die Gewandtheit zu geben, sich in die verschiedensten Instrumente, Arten und Talente zu fügen.

Wer die Schwierigkeit dieses Tonwerkzeuges kennt, der muß erstaunen und wird es kaum glauben können, wenn Augen- und Ohrenzeugen versichern, daß der große Lautenist, Sylvius Weiß in Dresden, mit Sebast. Bach, der als Clavier- und Orgelspieler ihm ebenbürtig war, und der wenigstens in letzterer Eigenschaft bis heute unübertroffen ist,

in die Wette phantasirt, ja sogar auf der Laute, die anscheinend unbesiegbare Hindernisse für harmonische Ausweichungen und gut ausgeführte Sätze dem Spieler entgegenstellt, Fugensätze ausgeführt hat.

Wer sich die ganz einzige Feinheit und Lieblichkeit dieses köstlichen Instrumentes in die Erinnerung zurückzurufen vermag, kann nicht genug bedauern, daß es mit seinem ganzen zarten Geschwistergefolge durch die neuere rauschende Musik, in der man oft mit so wenig Kunst und Mühe so großen Lärm macht, verdrängt worden ist[1]). Denn in einem Orchester, das mit Querpfeifen, Trompeten und Pauken, ja mit allem Zubehör einer türkischen Musik angefüllt ist, können Lauten, Harfen, Gamben und alle tieferen Blase- und Streichinstrumente nicht mehr mit Wirkung für die an jenen tollen Lärm gewöhnten Ohren angebracht werden. Die französische Uebertreibung mit einer ganzen Bühne voll Harfen, wie sie in der Oper: „Die Barden" von Le Sueur in Paris angewendet werden, ist nur für ein Publikum, das seine musikalischen Schauspiele mehr mit den Augen als mit den Ohren genießt, berechnet.

Reichardt erinnert sich nie einen herzbewegenderen Eindruck empfangen zu haben, als da er die erste Harfe von einem durchreisenden Tonkünstler, Gottfr. Eusebius Nauert hörte; er glaubte das Wonnevollste zu hören dessen die Musik fähig war. Als er bald darauf mit seinem Vater eine Reise auf's Land machte, wo er zufällig eine Harfe fand, strebte er mit größtem Eifer darnach die rechte Fingeranwendung zu diesem lieblichen Instrument zu finden, und war auch bald im Stande einige Stücke darauf spielen zu können.

---

1) Dieselbe Klage sprechen alle gleichzeitigen Schriftsteller aus; doch ist es den Instrumenten, Mandoline und Guitarre, welche kurze Zeit später an die Stelle der Laute traten und leichter als sie zu behandeln und zu spielen waren auch nicht besser ergangen. Durch das Clavier, dessen Mechanismus viel einfacher ist, dessen Behandlung weniger Nachdenken, Talent und musikalische Fähigkeiten voraussetzt und dessen Wirkung denn doch befriedigender erscheint, wurden auch sie verdrängt. Was vornehmlich dazu beitragen half das Lautenspiel in Abnahme zu bringen, war die äußerst schwierige und complicirte Tonschrift, Lautentabulatur genannt, deren man sich bediente, über deren Vereinfachung, Erleichterung oder völlige Abschaffung sich leider die tonangebenden Virtuosen nicht zu einigen vermochten. Die Laute war im XVI., XVII. und theilweise auch noch im XVIII. Jahrhundert das beliebteste Instrument; der schon genannte Sylvius Weiß und sein Bruder Sigismund, sowie Ernst Gottlieb Baron, Kammermusikus in Berlin (1685—1760) waren die bedeutendsten Künstler darauf.

Jene Reise von 14—15 Meilen, zu einem Herrn von der Gröben nach Ponargen im Oberlande und einem Herrn von Buddenbrock wurde in 2 Tagen zu Pferde gemacht, ohnerachtet der Knabe kaum 10 Jahre alt war. Ein Husarenrittmeister (Dresler) hatte dem Vater einstmals für eine gute Violine ein kleines gothländisches Pferd gegeben, welches schon früh eine glänzende Rolle in der Geschichte des Knaben spielte. Er begleitete damit seinen Vater zu Schülerinnen, die auf der weit entfernten Wasserseite der Stadt wohnten. Oft sah man den guten Vater da, wo der kleine Reiter mit dem kleinen Pferde zwischen Wagen in's Gedränge kam, neben dem Pferde hergehend, es am Zügel führen. Das gefiel nun freilich dem waghalsigen Burschen aber nicht, so sehr Mancher, der es sah durch die Güte des Vaters gerührt war. Allein zu reiten wurde Fritz, dessen Uebermuth man kannte und fürchtete nicht oft gestattet, meist nur im weiten Hofe des Hauses und unter Aufsicht der Eltern durfte er seiner Leidenschaft nachhängen. Da aber nun, um doch Abwechslung in seine Reitübungen zu bringen, trieb er das arme Thier zu den schlimmsten Sprüngen an. Zuerst wurde über eine Stange gesetzt, die nach und nach manche Spanne hoch in die Höhe gerückt ward, dann wurden mehrere Stangen nacheinander angebracht, immer eine höher als die andere, und darüber hin ging es nun mit tollen Sprüngen. Der arme Gaul wurde denn in Folge solcher Anstrengungen auch bald steif und büßte nach manchem glücklich abgelaufenen Sprunge endlich doch das Leben ein.

Auf jener Reise gab es mancherlei Freuden und Leiden. Im großen Garten voll Obst hatte der kleine Junge freie Hand wenn er den Vormittag über für die Laute des Herrn von der Gröben beschäftigt gewesen war oder am Nachmittag ihn und seinen Vater mit der Violine begleitet hatte. Von der andern Seite ward er aber durch sich weise dünkende Kunstkenner, besonders von einem Prediger Treskow im nahen Mohrungen sehr geplagt und mit Kunstfragen und Aufgaben belästigt, die weder seinem Alter noch seinen Einsichten angemessen waren. So frug der Herr Pastor den armen Jungen, als dieser ein Lied „an die Rose" sang, welches er zum Geburtstage seiner Mutter, die vor allen andern Blumen die Rosen liebte, gedichtet und componirt hatte, „ob er den Text oder die Melodie zuerst gemacht?" und erhielt zur Antwort: „Beides zugleich". Das begriff der Herr Pastor, der viel schlechte Verse machte so wenig, daß er zu den Umstehenden sagte:

„Die Frage war dem Kleinen wohl zu hoch". Worauf dieser ihn ganz ernsthaft fragte: „Soll denn nicht beides zusammen gehen?"

Auch die ersten körperlichen Schmerzen, deren er sich erinnert, hatte er da zu bestehen. Als er der guten, freundlichen Schwester des Hausherrn beim Thee einen schweren Theekessel aus dem Kamin zureichen wollte, goß er sich das kochende Wasser in den Stiefel und verbrühte sich den Fuß.

Die übergroße Zärtlichkeit des Vaters für seinen Knaben war die Ursache mancher Angst und Sorge für ihn. So hatte er gleich den ersten Abend auf diesem Landgute den Schrecken, den Buben lange in die Nacht hinein vergeblich suchen zu müssen. Der von dem weiten Ritt ermüdete Knabe ging nach dem Abendessen im Garten auf einer Terrasse, die oberhalb und unterwärts mit Weinstöcken bepflanzt war, mit der Gesellschaft spazieren, schlief aber im Gehen ein, trat fehl, fiel und blieb unten zwischen Spalier und Wand in tiefem Schlafe liegen. Lange suchte man ihn vergeblich, bis endlich anhaltendes Rufen ihn aus dem festen Schlummer zwischen dem belaubten Rebengelände erweckte.

In Mohrungen hatte der Knabe neben der liebevollsten Aufnahme und Behandlung des Herrn von Buddenbrock vom Regiment Finkenstein, in dem Obersten von Reizenstein, Commandeur desselben Regiments, den ersten Anblick wirklicher Verruchtheit und Unmenschlichkeit. Dieser kleine, wüthende Mann plagte und marterte alles, was ihn umgab mit raffinirter Bosheit und Grausamkeit, ja er hielt sich zu seiner teuflischen Ergötzung ganz eigens einen Hausjuden, an dem er jeden Muthwillen, jede Grausamkeit, die ihm in die verruchte Seele kam auf der Stelle ausübte. Dieser Elende war über die Mißhandlung seines Körpers bereits so fühllos geworden, daß er sich neben den Mißhandlungen seines Herrn, von jedem Cornet, der sich im Fuchteln üben wollte, für wenige Groschen solange fuchteln ließ, als jener es ununterbrochen zu thun vermochte; ein muthwillig angebrachter scharfer Hieb wurde mit einigen Groschen mehr bezahlt. Seinen, im Schwitzkasten, in welchen die raffinirte Bosheit ihn mehrmals gesteckt hatte, völlig zahnlos gewordenen Mund ließ der Elende von seinem schändlichen Tyrannen auf die eckelhafteste Weise mißbrauchen. Die Gräuel, deren Anblick hier zum erstenmal die Unschuld vergiftete, sind zu haarsträubend für die Beschreibung. Selbst an der Angst und dem Unwillen des besorgten Vaters, der seinen kleinen Fritz gern schleunig wieder von der Tafel und aus dem Hause des Unmenschen entfernt

hätte, ergötzte sich der Abscheuliche, und hielt Vater und Sohn bei verschlossener Thür nur desto fester. Als diese zuletzt Abschied nehmend, durchaus nicht noch einmal zur Tafel bleiben wollten, gerieth der kleine heftige Oberst in eine solche Wuth, daß er in toller, krampfhafter Bewegung um einen runden Tisch in seinem Speisesaal immer wie ein Kreisel herumlief und dabei oft hoch in die Höhe sprang. Der von Schrecken ergriffene Vater, gegen den er die ärgsten Flüche ausstieß, konnte seinen Knaben kaum schnell genug aus dem Hause bringen, um nicht wieder eingeschlossen zu werden.

In den Musikübungen bei dem Hauptmann von Buddenbrock hatte man Gelegenheit das feine Gehör des kleinen Fritz zu entdecken. Durch alle die viele Musikausübung war der Junge ermüdet, als man ihn endlich einen Augenblick in Ruhe ließ, in einer Ecke des Zimmers eingeschlafen, während die andern fortmusicirten. In einem verworrenen Satze blieben sie stecken; auch nach öfterem vergeblichen Wiederanfangen konnten sie durchaus nicht in's Reine kommen. Der Vater weckte seinen Knaben, und dieser, der im halben Schlummer die verworrene Musik gehört hatte, taumelte mit halbgeschlossenen Augen zu den Musikpulten hin und sagte: „In der zweiten Violine ist ein Tact zu viel". Er bezeichnete dann den Tact und kehrte auf seinen Schlafplatz zurück, während nun die andern ihren Satz ungehindert fortspielen konnten [1]).

In seinem zehnten oder eilften Jahre machte Fritz mit seinem Vater im Gefolge des Grafen Kaiserling eine Reise nach Curland und Liefland, von der ihm nur einzelne Züge und Scenen im Gedächtniß geblieben sind, so z. B. daß er die ersten Ducaten, die er vom Vater unbemerkt geschenkt bekam, in den Kragen seines Nachtkamisols nähte, um seiner Mutter bei der Rückkehr eine heimliche Freude damit zu machen, welches auch hernach glücklich ausgeführt wurde. Daß die russischen Fuhrleute, die von Memel aus vorspannten, so toll über den kurischen Knüppeldamm fuhren, daß ihm am Abend, nach fünfzehn bis sechszehn, mit einerlei Pferden zurückgelegten Meilen, der ganze Körper wie zerschlagen und gerädert war; daß dieselben immer nur sehr melancholische Lieder sangen und ganz

---

[1]) Diesen Zug hat Herr von Buddenbrock, nachmaliger Kammerpräsident, mit dem der Verfasser einige vierzig Jahre später unerwartet in Warmbrunn in Schlesien zusammentraf, wieder in's Gedächtniß zurückgerufen. Vielleicht vermöchten mehrere seiner Landsleute durch Erinnerung solcher kleinen Züge diese Biographie zu bereichern.
(Anm. Reichardt's).

sonderbar heftig pfiffen, wenn sie die Pferde zum Laufen antreiben wollten und daß sie solche, die ermüdet waren auf der Landstraße und mitten im Walde ausspannten und laufen ließen, in der sichern Voraussetzung, daß andere Fuhrleute solche aufnehmen und ihnen wieder zubringen würden. Daß der sehr starke, gewandte und heftige Vater einen himmellangen Secretär des Grafen mitten im schnellsten Fahren dergestalt aus dem Wagen warf, daß er mit sammt der Wagenthür weit über den Weg in's sandige Feld flog, weil er nach allen Bitten und ernstlichem Verlangen nicht aufhören wollte gegen eine Kammerfrau, welche die vierte Person im Wagen war, unanständige Reden zu führen, die er seinem Fritz nicht anhören lassen wollte. Daß es in Plindau, unweit Mitau, dem Land- und Erbgute der ehrwürdigen Mutter des Grafen Kaiserling, jetzt der Wohnung des Enkels, in den ersten Tagen des Juni in der Nacht nach seiner Ankunft so fror, daß das Eis bis gegen Mittag über dem Wasser stehen blieb. Daß er bei einem Nachmittagsspaziergange über Feld mit seinem Vater, ohnweit des Edelhofs von einem Wolf verfolgt wurde, den der rüstige Mann dadurch zurückscheuchte, daß er einen sehr starken Baumast, der da lag mehrmals hoch in die Luft schwenkte und damit dann wieder so kräftig an den Boden schlug, daß eine Menge Erde hoch in die Luft flog, und eine förmliche Staub- und Dampfwolke bildete. Daß er an dem Morgen des Huldigungstages des alten, mit seiner Familie aus Sibirien zurückgekehrten Ernst Johann, Reichsgrafen von Biron, als Herzog von Curland in Mitau (1763), als alle Fenster des gegenüberstehenden großen Hauses, welches Graf Kaiserling bewohnte schon mit Zuschauern besetzt waren, und der Schloßhof mit Menschen angefüllt war, die zur Ceremonie bereit standen, die alte Herzogin auf dem zur Huldigung bestimmten Balcon noch in der Nachthaube erschien, den schief gelegten Teppich zurecht zog und laut die Bedienten schalt. Daß am folgenden Tag, als der neue Herzog zum ersten Male ausritt, sich eine Menge von Landleuten in den Straßen versammelt hatte, die ihm knieend Bittschriften überreichten; unter ihnen war ein alter Bauer, der es zuerst versuchte die seinige dem zu Pferde sitzenden Herzog auf der Spitze seines Steckens hinan zu balangiren, da aber das Kunststück mißglückte und sie auf den ungepflasterten Boden der schmutzigen Straße in den Koth fiel, faßte er sich schnell Muth, sprang auf und gab dem Herzog das ganz beschmutzte und durchnäßte Papier ohne weiteres in die Hand. Daß man auf den unerleuchteten Straßen

von Mitau auch des Nachts einen geschriebenen Brief bequem lesen konnte, es aber auch nach den heißesten Tagen Nachts so kalt war, daß man sich Abends die Reisepelze nachbringen ließ. Daß Fritz dort bei der Mutter eines jungen Musikers Willewsky und dessen zehnjähriger Schwester die liebevolle, häusliche Pflege seiner eigenen Mutter und Schwestern wiederfand[1]. Daß er auf halbem Wege zwischen Mitau und Riga in einem Posthause, während einiger Stunden Schlafs von Mücken so zerstochen wurde, daß man am Morgen glaubte, der kleine sonst so weiß und rothe Junge habe die Gesichtsrose, und er deshalb die ersten Tage in Riga im Zimmer bleiben mußte. Daß dort wochenlang alle Nachmittage, fast um dieselbe Stunde starke Gewitter aufstiegen und in den engen, mit hohen Gebäuden dicht gesäumten Straßen mit der höchsten Pracht sich entluden. Daß er dort sich unter den unzähligen Buden von russischen Pelzhändlern mit langen Bärten verirrte, und als er zuletzt seinen Vater wiederfand, sich über dessen Angst und Freude nicht genug verwundern konnte. Daß er in Riga in mehreren angesehenen Häusern, namentlich in dem eines gewissen Dr. Luther's oft Musik machen mußte und mit seinen Violin- und Clavierconcerten viel Beifall fand und angenehme Geschenke empfing.

Endlich, daß ein guter, eifriger Musikfreund in Mitau auf einer seltenen, alten, großen Denkmünze den Namen J. F. R. und den schlechten Vers: „Deiner Jugend Kunstverstand wird noch in der Welt bekannt", auf den Rand eingraben ließ und hernach die Zeitung erzählte, es wären auf den kleinen, reisenden Virtuosen in Liefland Denkmünzen geprägt worden. Nach vielen Jahren kam Reichardt als Kapellmeister in Berlin um jene Denkmünze auf eine so lächerliche Weise, daß sie hier wohl erzählt werden darf. Ein alter, armer Baron in braunem Flausrocke mit kaffeefarbenen seidenen Strümpfen, weißen Handschuhen und einer Feder auf dem Hut ließ sich förmlich bei ihm anmelden, und kaum auf das Sopha genöthigt, hub der Alte eine so pathetische Erzählung von seinen großen Unglücksfällen, von dem Verlust seiner Landgüter und den Processen, in welchen er zur Rettung einiger derselben verwickelt sei, an, daß dem theilnehmenden Zuhörer

---

[1] Zum Ergötzen des ganzen Hauses machte der sich unbeachtet glaubende junge Herr mit dem lieblichen Mädchen den ganzen Roman der Liebe, vom ersten Erröthen und heimlichen fernen Nachschleichen bis zu den heftigsten Scenen der Eifersucht im kleinen weiblichen Herzen durch. (Anm. Reichardt's).

Angst und Bange wurde über die zu erwartenden Zumuthungen und über sein Unvermögen, sie zu erfüllen, bis endlich die pathetische Rede sich dahin auflöste, daß der alte Baron ein erbärmliches Miniaturgemälde hervorzog, welches er ausspielen wollte und um einen Thaler bat für ein Loos. Höchst erfreut so seiner los zu werden, wird ihm der erste Thaler, der in die Hand kommt, gegeben, bald darauf aber entdeckt, daß es gerade aus Versehen die in der Kindheit erworbene alte Denkmünze gewesen. Der Geber lachte nicht weniger über sich selbst, das eitle Jugendgeschenk so lange aufbewahrt zu haben, als über das Geschick, welches das einem Kinde so früh gewordene Ehrenzeichen jetzt einem alten Gecken zuwandte.

Von der Rückreise, die er mit seinem Vater allein und von Memel aus in einer Fahrt von mehreren Tagen über das Curische Haff machte, sind ihm von diesem stürmischen Wasser, seinen öden, traurigen Ufern und den wüsten, wilden Bewohnern desselben manche groteske Bilder geblieben, die ihm später bei der Bearbeitung der Macbethschen Hexenchöre wieder mit ganzer Lebensfrische in der Erinnerung entgegentraten. Auf dem weithin öden, aus Sandflächen und Sandbergen bestehenden Ufer, das seine Gestalt, seine Hügel und Berge nach den eben bestehenden Winden stets ändert, so daß die Berge unaufhörlich versetzt werden, sah er das stürmende, tobende Haff entlang häufig Haufen von alten, braunen Weibern, die halb nackt, den kurzen rothen Friesrock über die Schulter gezogen, mit weißen im Winde fliegenden Tüchern um den Kopf, auf ganz kleinen Pferden mit lautem Geheul durch Sturm und Regen galoppiren. Auf einem Hügel des sehr schmalen Land- oder Sandstrichs, welcher das Curische Haff von der Ostsee trennt, sah er wieder an einem Abend, als die ängstlichen Schiffer angelegt hatten, bei klarem Mondenscheine die weite Ostsee in ihrer hellbeglänzten Oberfläche majestätisch ruhig, während auf der andern Seite das kleine in engere Ufer eingeschlossene Curische Haff gewaltig wüthete und tobte. Die Seele erfüllt von diesen großartigen, mächtigen Eindrücken trat er mit seinem Vater in eine Fischerherberge, wo übernachtet werden sollte, aus der aber ein so unsinniges Getöse ihnen entgegendrang, wie es Reichardt späterhin nie wieder vorgekommen ist. Lange stand der Vater an, sich mit seinem Knaben in das Gewühl hinein zu wagen. Da indeß die ganze Hütte nur aus einem bedeckten Loche bestand, die erste Thüre auch gleich in den angefüllten Raum hineinführte, draußen aber Wind und Regen das Verweilen

unmöglich machten, mußte er wohl mit allen andern in die dampfende, qualmende Menschenhöhle hinein. In einem Umfange, der kaum zwanzig Menschen bequem hätte fassen können, drängten sich mehr als sechzig wie toll durcheinander. Erst schien es, als wenn eine allgemeine Schlägerei stattfände, alles schrie und strebte mit den heftigsten Gesticulationen der Mitte zu, wo die Hauptkämpfer sein mußten, nach und nach aber drangen durch den wüthenden Lärm einzelne Töne von Geigen und Pfeifen, die am hintern Ende der Höhle zwischen Thür und Ofen geklemmt saßen, und ein Hauptsprung eines Tänzers in der Mitte verrieth, daß da getanzt wurde. Den Tänzern stand glatterdings nur die Bewegung nach oben offen, doch nicht zu hoch durften sie springen, sonst zerstießen sie sich am Balken die Schädel, auf allen Seiten waren sie so eingeengt von den jubelnden Trinkern, daß ihnen auf dem Boden nur das Trampeln mit den Füßen übrig blieb, in welches die Umstehenden fleißig einstimmten. Es waren eben so viel Weiber und Kinder als Männer da und eines schrie, lärmte und trank fast so gut, als das andere. Das währte so die ganze Nacht hindurch, bis die Fischer und unsere Schiffer sich wieder auf das Haff wagten.

Diese Menschen leben den größten Theil des Jahres hindurch auf der See; ihre Nahrung besteht vornehmlich in Fischen, besonders Aalen, die frisch gefangen sogleich zerschnitten, dick mit Salz bestreut, ungekocht, während die Glieder noch zucken, mit rohen Zwiebeln verzehrt werden. Sobald diese Leute einen glücklichen Fang gethan haben, führen sie ihre Beute gleich den naheliegenden Orten zu, wo der geringe Gewinn auch meist sofort verzehrt und vertrunken wird. In den armseligen Kirchdörfern bleibt der Pastor, dessen Haupteinnahme in frischen und gedörrten Fischen besteht, oft viele Monate lang ganz allein mit seinem Küster zurück. Gerathen sie während dieser Zeit in Hungersnoth, so hat der Pastor das Recht ein großes Bett- oder Segeltuch auszuhängen. Die zunächst Fischenden, die solches gewahren, sind dann verbunden hinzufahren und sie auf's Neue mit Fischen, mit denen sie allein sich das Leben fristen können, zu versehen. Ein curländischer Edelmann, der mit Extrapost den Strand entlang fuhr, hatte die Barmherzigkeit Vater und Sohn aus dieser Kanibalengesellschaft zu befreien, als die feigen Schiffer eben wieder vor einer Strandschenke angelegt hatten. Die Freude der Rückkehr und des frohen Wiedersehens seiner geliebten Mutter und Schwestern vertilgte bald jeden widrigen Eindruck der Reise. Der kleine Musiker war nun durch Abwesenheit und

den auswärts gewonnenen Ruf seiner Vaterstadt um so lieber geworden.

Sehr lebhaft erinnert er sich noch aus seinem eilften und zwölften Jahre einiger Balletcompositionen für die Schuch'sche Truppe, die damals den Winter hindurch in Königsberg zu spielen pflegte, die er mit leidenschaftlichem Eifer componirte. „Orpheus" und „Tripstrill oder die Kunst, alte Leute jung zu machen", sind die Titel zweier Ballette, die ihm noch lebendig vorschweben, wiewohl er von den dazu gesetzten Tonstücken selbst weder auf dem Papier noch im Gedächtniß etwas aufbehalten hat. Bei einer Melodie, die er fünfundzwanzig Jahre später zu einer Pantomime in seiner Oper „Andromeda" niederschrieb, trat ihm während der Arbeit eine Scene aus dem Schuch'schen „Orpheus" so lebhaft vor die Seele, daß es sehr wahrscheinlich ist, daß, wenn auch nicht die gleiche, doch eine jener sehr ähnliche aus dem älteren Stücke in das neue herüberkam.

Der freie Eintritt in's Schauspiel und der gute Vorwand, der darin lag, öfter als es ihm sonst wohl erlaubt worden wäre Gebrauch davon zu machen, waren dem kleinen Reichardt damals der größte Gewinn bei der lustigen Arbeit, die ihm aber durch die Schwierigkeit, mehrere Stimmen zu der leicht gefundenen, oft auch vom Balletmeister ziemlich bestimmt angegebenen Melodie so nach und nach auf einzelne Blätter aufzuschreiben, bald doch sehr lästig wurde.

Des Eindrucks, den das Theater überhaupt auf ihn machte, ist er sich noch deutlich bewußt; nie war er ruhig und unbefangen; vom Eintritt bis zum Hinausgehen war er ganz wie trunken vor Aufregung; besonders war er immer entzückt, ja ganz bezaubert von den Schauspielerinnen und Tänzerinnen. Lange währte es, bis er sich einmal an die himmlischen Schönheiten und Göttinnen nahe heran wagte. Endlich ward die Schüchternheit überwunden durch das Verlangen, eine Madame Sch., die ihn als Schauspielerin und zugleich Tänzerin am meisten entzückte, in der Nähe zu sehen. Er schlich während der Vorstellung auf's Theater, erreichte glücklich die Coulisse, an deren äußerem Rand sie stand und rückte der Bühne immer näher, während sie sich darauf bewegte, um ihr, wenn sie auf ihren Stand zurückkehrte, recht nahe zu sein. Es gelang ihm nach Wunsch, sie kam wirklich in die Coulisse zurück und grüßte ihn so freundlich, daß er sich den Muth faßte ihr die Hand zu küssen. Aber sie ließ ihm nicht einmal dazu Zeit, bückte sich schnell zu ihm herab und küßte ihn so derb ab, daß

er nicht wußte, wie ihm geschah und ihm, als er nach Hause kam, zur großen Belustigung der Schwestern das Gesicht noch voll rother und weißer Schminke hing. Diese eckelhafte Schminke und die heiße Atmosphäre, in welcher er sich zum erstenmal befunden, hatten ihm die Sinne so benommen, daß er über das wirkliche Aussehen und die wahre Gestalt der Schönen sich noch kein klares Bild zu machen vermochte. Als er sie aber öfter hinter den Coulissen, ja sogar einmal in ihrer Wohnung und zwar da ohne allen Putz, ja fast ohne Anzug im heftigsten, gemeinsten Zank mit ihrem Ehegemahl gesehen hatte, erschrack er nicht wenig über die völlige unglaubliche Täuschung, welche durch Ferne, Schminke, Putz und Licht möglich gemacht wird. Und dennoch hat ihn die frühe Erfahrung nicht davor schützen können, nach einigen zwanzig Jahren ganz denselben Fall mit der berühmten Pariser Operntänzerin Guimard zu erleben. Nicht umsonst warnt deshalb auch der alte königliche Weise, der in diesem Punkte so gründliche Erfahrungen gesammelt hatte in seiner Sattheit so nachdrücklich vor Tänzerinnen und Sängerinnen; er hat in diesem Punkte wohl auch manche Enttäuschung erlebt.

Eine der wohlthätigsten Erscheinungen für die frühe Jugend Reichardt's und für seine musikalische Ausbildung von höchster Wichtigkeit war die des vortrefflichen Violinisten Franz Adam Veichtner, der im Gefolge des russischen Gesandten Graf Kaiserling auf einer Reise nach Petersburg durch Königsberg kam und sich auf dem Hin- und Rückwege einige Zeit dort aufhielt. Dies war der erste große Geiger, den der Knabe hörte und durch ihn lernte er sogleich alles kennen, was damals die Reichsschule Angenehmes und Glänzendes und die Berliner Rührendes und Großes hatte. Herr Veichtner war schon als ein ausgezeichneter Violinist aus jener Schule, die eine Art Gegenparthei gegen die Berlinische bildete, durch die Vorsorge seines liberalen Beschützers in das Haus des großen Violinisten Franz Benda gekommen und hatte daselbst einige Zeit dessen trefflichen und gründlichen Unterricht genossen; auch hatte er dort die Composition, die er schon früher unter dem damals berühmten und geistreichen Theoretiker in Regensburg, dem fürstl. Thurn- und Taxisschen Kapellmeister Joseph Riepel († 1782) studirt hatte, mit größerem Sinn und Geschmack getrieben. Er brachte eine Anzahl schöner Violinsolo's und einige wohlgearbeitete Concerte von großer Schwierigkeit mit, die er unter dem leitenden Auge seines großen Meisters in Potsdam componirt hatte. Sie waren alle in einem gefälligen, zum Theil glänzen-

den und auch rührenden, doch so soliden Geschmacke geschrieben, wie es aus der glücklichen Benützung der Eigenthümlichkeiten und Hülfsmittel jener beiden Schulen von einem so ausgezeichneten Talente zu erwarten stand. Die große Verschiedenheit ihres Characters gab hinlängliche Veranlassung dem Knaben in der Uebung dieser Compositionen eine vollständige und gründliche Schule durchmachen zu lassen und er war so glücklich, sie in kurzer Zeit auf eine fruchtbare Art zu machen. Sein über diese erwünschte Erscheinung und die sich hier darbietende unschätzbare Gelegenheit Gründliches und Tüchtiges zu lernen, erfreuter Vater hatte sich des edlen Meisters ganz bemächtigt, hatte von ihm erlangt, daß er bei ihm die Wohnung annahm und seinem Sohne jede freie Stunde widmete. Veichtner that dies mit seltener Liebe und mit dem heißen Eifer, der nur die edelsten Künstler zur Mittheilung ihrer Virtuosität beseelt und stärkt. Vom frühen Morgen an bis zur Abendstunde, wo es dann mit den Instrumenten nach dem Kaiserlingschen Hause zum Abendconcert hinüber ging, ward fast unaufhörlich Musik getrieben und so lange der Kleine die Arme in die Höhe halten konnte, Violine geübt. Beim Frühstück, beim Mittagstisch wurde fast nur über Musik gesprochen, denn Veichtner lebte ganz in seiner Kunst. Wie jedes ächte Kunstgenie verachtete er allen äußern Prunk, ja alles, was ihm an der gewöhnlichen Ordnung und blos äußerlichen Form lästig war. Um so mehr aber liebte er mit ächt glücklichem, oberdeutschen Naturell frohe, freie und laute Freunde und Freude. Hierin stimmte der muntere und joviale Hausvater vollkommen mit ihm überein und ließ es an nichts fehlen, was er nur herbeischaffen konnte, um die heitern Zeiten nun auch mit allem Wohlleben anzufüllen. Er machte sich dies um so mehr zur Pflicht, da der höchst uneigennützige Gast nie für seinen Unterricht weiter etwas annehmen wollte, ja dem Knaben selbst aus seinem Schatze von herrlichen Violinen eine schöne Straduari schenkte, für welche sein gräflicher Beschützer hundert Silberrubel bezahlt hatte. Diese eigene freie, frische Natur des verehrten Lehrers und das bunte, lustige Leben, welches zum ersten Male so in einem Stücke fort im väterlichen Hause anhaltend hinströmte, that dem Knaben auch von Seiten des Characters und der freien Ansichten nicht wenig wohl. Bis dahin war er einerseits an eine höchst mäßige Lebensweise und an den frommen, streng sittlichen, ernsten Ton, der durch die Mutter im Hause festgehalten wurde, gewöhnt; die lebhaften, sinnlichen Ausbrüche des Vaters und seiner fröhlichen Ge-

sellen, die nur selten in der elterlichen Wohnung zusammenkamen, blieben meist durch die zärtliche Sorgfalt der guten Mutter vor den Kindern verborgen. Andererseits wuchs er auf in dem hochanständigen, oft vornehmen Wesen der ersten Häuser Königsbergs und war dort zur Liebe für das streng Angemessene, Zierliche angehalten worden. Nun gab dieses ihm ganz neue, originelle Treiben in der nächsten Umgebung eines so allgemein geachteten Künstlers seinen Ideen und Gefühlen einen neuen, freieren Schwung. Er ahnte wohl zum ersten Male, daß der hohen, freien Kunst eine andere Natur zu Grunde liegen könne, als die, welche das bürgerliche Leben zum Behuf der großen Menge so ängstlich eingezäunt hatte. Gegenüber aber diesem so wild genialen Wesen des Virtuosen mußte auf den Kleinen doppelt kräftig und wohlthätig die ihm auch ganz neue und unerbittliche Strenge des Unterrichts wirken. Da ward weder für den Lehrer noch für den Schüler an Erleichterung, Erholung oder Ruhe gedacht, solange die Kräfte nicht völlig erschöpft waren.

Beim Violinunterricht bediente sich Veichtner ganz besonders der meisterhaften Capriccios von Franz Benda, die den Knaben selbst mit tiefer Rührung durchdrangen. Noch in der Erinnerung genießt der Mann die reine Wonne, mit der ihn damals jeder tiefe Accent, jede dankbare, neu überwundene Schwierigkeit jener prächtigen Stücke durchdrang. Franz Benda hatte diese Capriccios in der schönsten Zeit seines herrlichen Künstlerlebens als zweckmäßige Studien für seine Schüler geschrieben, deren er außer seinen eigenen Brüdern und Söhnen für das ganze musikalische Europa erzog. Er hatte sie absichtlich und planmäßig so erfunden und ausgeführt, daß in ihnen die Schwierigkeiten der Fingersetzung und Bogenführung, des reinen, klaren und bedeutenden Vortrags, des Ausdrucks und der Mannichfaltigkeit in den Schwierigkeiten dergestalt aufeinander folgten, wie es der ebenso verständige und gründliche als geniale Meister zur reinen und vollendeten Ausführung nach dem damaligen hohen Sinn der Schule für seine Eleven am zweckmäßigsten fand. Sie enthalten in ihrer Totalität alles, was das in seinen vier Saiten so reiche und bedeutungsvolle Instrument seiner Natur nach vermag[1]) und damit zugleich eine Folge

[1]) Von den ganz einzigen Violinsonaten von Sebastian Bach, die auch das Höchste und fast Unmögliche diesem Instrumente oft gegen seine Natur aneignen, wird in der Folge die Rede sein. (Anm. Reichardt's).

der interessantesten und rührendsten Musikstücke, wie sie nur ein Mann von zartem, tiefem Gefühl und ächtem Studium als Frucht vollendeter Virtuosität empfangen und darstellen konnte. Als Studien und Uebungsstücke für den zu eigenem Genuß die Kunst ausübenden Virtuosen und Dilettanten sind sie mehr werth, als ganze Hekatomben der meisten spätern Violinsolo's und andern Stücke dieser Art.

Es ist eine wahre Schande für Deutschland, daß von dieser interessanten Violinschule des großen Meisters keine vollständige, correcte Ausgabe veranstaltet worden ist. Man hat zwar eine recht zierliche Ausgabe davon zu machen versucht[1]), aber sie ist weder fehlerfrei noch vollständig und entspricht durchaus nicht dem beabsichtigten Zwecke des Verfassers. Viele der ersten einfachsten, einleitenden Studien fehlen darin ganz und die wenigen, die sich davon in der Sammlung vorfinden, sind unter die schwierigeren und schwersten willkürlich und unzweckmäßig eingeschoben; in allen ist die Fingersetzung und Bogenbezeichnung mangelhaft. Nur die würdigen Söhne[2]) des Meisters wären im Stande eine gute, vollständige Ausgabe dieser in ihrer Art einzigen Violinschule zu veranstalten; sie könnten nicht nur ein correctes und den Nummern nach vollständiges und wohlgeordnetes Manuscript dabei zu Grunde legen, sondern dies auch mit der genauesten Bezeichnung des Fingersatzes und Bogenstriches ganz in dem Sinne ihres edlen Vaters und Lehrers versehen. Ihnen, die am längsten und vollständigsten dessen Unterricht genossen haben und namentlich dem jüngern der Brüder Karl Benda, der seinem Vater in sanftem rührendem Ausdrucke und schönem Vortrage am nächsten kam, dürfte kein Accent, keine Feinheit des Striches und Tones verloren gehen, wenn sie mit dem Gedanken, dem verehrten Hingeschiedenen und sich selbst ein würdiges Denkmal zu stiften, an das angewiesene und dankbare Geschäft gingen[3]).

---

[1]) Etude de Violon ou Caprices Oeuvre posthume de Messieurs Franç. et Joseph Benda cidevant Maitres de Concert du Roi de Prusse. Liv I. et II. A Leipzig chez Hoffmeister et Kühnel (Bureau de Musique) à 20 Ngr. (Liv. I. enthält 16, Liv. II. 12 Studien). Exercices progress. pour le Violon par Franç. Benda. Liv. III. 25 Ngr.

[2]) Friedrich Wilhelm Heinrich Benda, k. Kammermusiker in Potsdam (1745 bis 1814), und Karl Franz Benda, Concertmeister in Berlin (1751 bis 1816).

[3]) Leider blieb dieser Wunsch Reichardt's unerfüllt, die drei oben angeführten Uebungshefte lassen durchaus eine sorgfältige und rücksichtsvolle Redaction vermis-

Doch zurück zur Jugend des Benda'schen Kunstenkels! Nach diesen täglichen anhaltenden Uebungen waren ihm die höchst interessanten Abendmusiken im Kaiserling'schen Hause ebenso bildend als anregend. Was in Königsberg irgend Gutes zur Begleitung aufzutreiben war, wurde da versammelt, und unter den Privatmusikern und Stadtmusikanten, wie auch unter den Regiments-Hautboisten gab es mehrere, die der besten Kapelle keine Schande gemacht haben würden. Durch die österreichischen Kriegsgefangenen und durch die in Tyrol mehrere Jahre zurückgehaltenen preußischen Regimenter waren auch sehr viele gute und zum Theil vortreffliche Instrumente aller Art nach Königsberg gekommen, die in Provincialstädten zum großen Nachtheil der Musikaufführungen so oft zu fehlen pflegen.

Am schwersten hielt es in unserer Stadt einen Clavierspieler zu finden, der Herrn Veichtner's Violinsolo's mit der Feinheit und Reinheit auf dem Flügel hätte accompagniren können, wie es in Berlin und Potsdam C. Ph. E. Bach, Fasch und andere, die auf gleicher Kunsthöhe mit ihm standen, vermochten. In Ermangelung auch eines ganz guten Violoncells ließ er sich dann die eigenen Violinsolo's, bei denen der Baß allein schon eine wichtige und bedeutende Partie ausmachte, lieber mit der Bratsche begleiten, wozu er auch seinen kleinen Schüler heranzuziehen suchte, der indessen kaum noch die kleinste Bratsche halten konnte und anfangs statt ihrer noch die Geige benützen mußte.

Außer den Sonaten und Concerten, die Veichtner meisterhaft vortrug, spielte eine junge Dame im Gefolge des Ambassadeurs mit vieler Seele und Feinheit den Flügel und trug die damals in Deutschland sehr beliebten, in Königsberg aber noch wenig bekannten Sonaten mit Violinbegleitung und angenehmen Clavierconcerte von Wagenseil[1]), Schobert, Küffner, Filz und anderen Meistern mit großer Sicherheit vor.

---

sen; ja man vermag nicht einmal zu entscheiden, was in ihnen von Franz und was von Joseph Benda (1724 oder 25 geb., † 1804) herrührt.

[1]) Georg Christoph Wagenseil, ein Schüler des berühmten Contrapunktisten Fux und Lehrer der Kaiserin Maria Theresia und später der jungen Erzherzoginnen, war in Wien 1688 geboren und starb in hohem Alter daselbst im Jahre 1780 als k. k. Kammercomponist; er galt bei seinen Zeitgenossen für einen ausgezeichneten, geistreichen Tonsetzer.

Johann Jacob Paul Küffner, geb. 1713 in Nürnberg, † 1786 in Regensburg, galt für einen guten Orgel- und Clavierspieler und angenehmen Componisten

Die Gräfin Kaiserling, die prächtige, königliche Frau des Hauses oder auch der Vater Reichardt spielten mit großer Zartheit die Laute; der kleine Fritz begleitete sie mit seiner Violine und mußte auch Haydn'sche Cassatio's spielen, die er von den Oestreichern erhalten, von denen er auch den lebhaften, pikanten Vortrag erlernt hatte, mit welchem jene ersten Kinder der originellen Laune unsers großen musikalischen Humoristen vorgetragen sein wollen[1]). Sein Paradestück war damals das sehr muntere, launige Haydn'sche Cassatio in B dur, dessen erster Satz im Sechsachteltakt ihm noch sehr lebhaft vor der Seele schwebt, obwohl er es in langen Jahren nicht wieder gehört hat. Diese frischen, frühern Compositionen können auch jetzt, da alle dergleichen naive, anspruchslose Erzeugnisse des Genie's dem verbildeten Ohre zu kurz, dünn und einfach geworden, bei der Unterweisung immer noch als sehr angenehme Uebungs- und Bildungsstücke dienen, und vielleicht die zwecklose Quälerei mit schweren Sachen bei Anfängern, die kaum die ersten Elemente recht gefaßt und geübt, abstellen helfen. Man sollte daher in einer completten Ausgabe der Werke Haydn's in Zukunft gerade diese Tonsätze nicht fehlen lassen.

Der alte an Gestalt und Sitte herrliche Gesandte Graf Kaiserling war der allerleidenschaftlichste Kunstenthusiast, der vielleicht je die Tonkunst in vollen Zügen genossen hat. Der lebhafte Antheil, mit welchem

---

für seine Instrumente; 1750 wurde er Hofcembalist des Fürsten von Thurn und Taxis. Berühmter als der Vater wurde sein Sohn und Schüler Jos. Küffner.

Filz, gestorben in noch nicht vollendetem 36ten Lebensjahre 1768 als erster Violoncellist der churfürstlichen Capelle in Mannheim, war ein besonders beliebter Componist für alle gangbaren Instrumente, vorzugsweise spielte man gerne seine Clavier- und Orchestersachen, aber auch seine Concertstücke erfreuten sich des ungetheilten Beifalls aller Virtuosen. Er soll seinen frühzeitigen Tod sich durch den zu häufigen Genuß von Spinnen, von denen er behauptete, daß sie wie reife Erdbeeren schmeckten, zugezogen haben.

[1]) Vor wenigen Jahren erzählte mir der in Ballenstädt kürzlich verstorbene Major Weirach, selbst ein edler, eifriger Musikfreund, daß er, als er im siebenjährigen Kriege in kaiserliche Gefangenschaft gerathen und bei dem Edelmanne, auf dessen Gütern Haydn geboren war, einquartirt lag, von diesem ebenso bescheidenen als genialen Künstler dessen erste Quartetten selbst vortragen hörte. Haydn nannte sie Cassatios — ein Wort, das soviel als Notturno, Serenada sagen will, überhaupt ein Tonstück bezeichnet, das sich zugleich zur Aufführung im Freien eignet. Der bis zur Aengstlichkeit bescheidene Mann war, ohnerachtet alle Anwesenden von seinen Compositionen entzückt waren, nicht zu überzeugen, daß seine Arbeiten werth seien in der musicalischen Welt bekannt gemacht zu werden. So war er auch damals ebenso schwer zur Reise nach Wien, als später zu der nach London zu bewegen. J. A. P. Schulz, der ihn später einmal in Wien besuchte, fand ihn da noch, wo sein Name schon zu den

er Musik anhörte, wuchs oft im Entzücken bis zu einer totalen Abwesenheit; und diese hohe Spannung, diese tiefe Rührung äußerte sich zuletzt in sehr heftigen Bewegungen des Körpers, besonders des rechten Armes, der dann an den übrigens ganz hingegebenen, gleichsam entseelten Körper, mit heftiger Bewegung convulsivisch anschlug. Das Geräusch, welches der Arm dadurch auf dem langen damastnen, goldgestickten Schlafrock machte, in welchem er die Musik ganz gemüthlich, aber stehend anzuhören pflegte, weckte ihn selbst oft, als eine Störung, die sich außer ihm ereignete, wie aus einem tiefen Traume. In solchen Traum versunken seufzte und jammerte er oft bei ergreifenden Stücken so tief in sich, daß es alle Anwesenden rührte, und bei feurigen Stellen oder glücklich überwundenen Schwierigkeiten jubelte er oft laut auf und kam mit dem ganzen Körper in die lebhafteste Bewegung. Dieser hochgespannte Enthusiasmus, dieser schmerz- und freudenvolle Genuß war aber so ächt, so wahr, stand dem ganzen schönen, herrlichen Greise so ganz als seine eigen Natur an, daß man nie einen der Anwesenden lachen oder auch nur darüber lächeln sah, so fremd und auffallend seine Geberden auch sein mochten, denn es war etwas unverkennbar Heiliges in seinem Entzücken. Man konnte sich dabei den heiligen Tanz David's vor der Bundeslade her lebhaft denken. Am Ende eines solchen hoch empfundenen Stückes wurden dann auch oft von Gliedern der edlen Familie, aus der gewöhnlich das ganze Auditorium bestand, Hände und Wangen mit ebenso herzlicher Verehrung dem Greise geküßt, als er selbst den glücklichen Virtuosen, der ihn so gerührt und entzückt hatte, küßte und liebkoste. Die ganze Gesellschaft war nach einem so genossenen Musikstück in der höchsten Erregung und man theilte einander die lebhaftesten Empfindungen ungescheut mit aufrich-

---

berühmten zählte, ängstlich und unentschlossen fleißig gearbeitete Sachen, die er im Pulte behielt und seine Uebungsstücke nannte, zu welchen ihn Bach's Meisterwerke angetrieben, zu veröffentlichen. Nichts unterscheidet mehr jene bessere Kunstepoche, wo aufkeimende Meister in reiner Verehrung gegen große Vorgänger und Muster still und emsig nach künstlerischer Vollendung und Reife strebten, von der jetzigen, in der jedes kleine Talent, jeder Glückspilz, sobald er sich des Beifalls eitler Weiber und ignoranter Gesellen bewußt ist, sein kleines, mangelhaftes Wesen, unbekümmert um die eigene Fortbildung, unfähig den Begriff der wahren Kunst und ihrer Höhe nur zu ahnen, mit der pöbelhaftesten Arroganz laut treibt und sein armseliges Machwerk über die ächtesten Leistungen anerkannter Größen erhaben glaubt. Gelingen kann dergleichen freilich nur in Folge der kleinlichen Weise, mit der jetzt der größte Theil des Publikums die Kunst gleich jeder andern frivolen Spielerei behandelt. (Anm. Reichardt's).

tiger Herzlichkeit mit. Der ganze Saal war wie electrisirt, und wer unvorbereitet hineintrat, mußte glauben, die Versammlung habe sich eben ein unverhofftes Glück mitzutheilen und sich gegenseitig ihre Freude und ihre Glückwünsche darüber auszusprechen.

So erlebte der Knabe schon früh im Norden, an Nordländern eine Theilnahme und Bewegung an der Musik, wie er sie später in dem Grade und hohen Verein nur jenseits der Alpen wiederfand.

Solchen Familien sollte die dankbare Vaterstadt Denkmäler weihen, wie sie in früheren Zeiten den Medicis und Fugger's wurden. Sie zünden in Vielen den heiligen Funken an, mit dem der innere Mensch erwacht und nähren ihn bis zu der heiligen Gluth, in welcher die Seele sich selbst ganz fühlt und ihre höchste Bestimmung ahnet. Sie heiligen gewissermaßen die Kunst und ihre Ausübung vor den Augen der Menge, die selbst nicht begreift, wie mit ihr der bessere, innere Mensch erwacht und jede Veredlung des wilden Natursohnes von ihr ausgeht. Die Masse, auch wenn in ihr selbst nie der Götterfunke bis zum reinen, erwärmenden Feuer aufzuleben, durch tiefe Gluth von innen sich nicht zu erhalten vermag, wird durch jene edlen Vorgänger wenigstens zu der äußern Theilnahme und Thätigkeit gebracht, welcher die Kunst zu ihrer Förderung und äußeren Erscheinung so sehr bedarf und leider nur so selten findet.

Einer der schon früher genannten eifrigsten Freunde und Beschützer der Tonkunst war in Königsberg ferner damals der bekannte Jurist Lestocq, der ein angesehenes Haus machte. Es war meist besucht von jungen Studirenden vom preußischen, cur- und liefländischen Adel und erklang immer von Musik. Der Kriegsrath Lestocq hielt viel darauf, daß die ihm anvertraute studirende Jugend recht ernstlich Musik übte und veranstaltete in seinem Hause fleißig kleine und größere Concerte. In einem derselben, in welchem auch die schöne Welt der Stadt sehr zahlreich versammelt war, wurde der lebhafte Kunstfreund von dem Violinspiel des zwölf- oder dreizehnjährigen Fritz so ergriffen, daß er, der eben Magnificus der Universität war, dem Kleinen mit vieler Feierlichkeit mitten in der Versammlung das Diplom als wohlverdienter Magister der schönen Künste auf einem silbernen Teller überreichen ließ. Er selbst hielt dabei eine pathetische Rede an die Gesellschaft und an den jungen Doctor über das unschätzbare Gut, von der Natur ein ausgezeichnetes Talent zu solch schönen Kunst empfangen zu haben, und über die wichtige Pflicht, solches zum Wohl der

Mitmenschen ganz auszubilden. Für den beglückten Vater des Knaben war dabei der besonders rührende und erfreuliche Umstand, daß der alte feine Kunstenthusiast zum Ueberreichen des Diploms gerade einen sehr liebenswürdigen Enkel desselben Grafen von Truchses auserſehen hatte, der ihn in seiner Kindheit aus dem Reiche mit nach Preußen gebracht, und daß der junge Graf selber einer derjenigen unter allen Studenten war, die am eifrigsten bei ihm Musik trieben. Fritz hatte nur wenig Spaß an dem papierenen Testimonium, an dessen Aufbewahrung er auch nie gedacht hat.

Aus einem jener schönen Concerte, die in diesem angesehenen Hause stattfanden erinnert sich der Schreiber dieser Zeilen einer sehr komischen Scene, deren Erzählung hier die einförmige Darstellung unterbrechen mag. Unter den damals sehr geschätzten und wirklich verdienstvollen Tonkünstlern Königsbergs war ein origineller alter Mann, der Organist Podbielski, der außer der Orgel und dem Flügel auch die Viola di Gamba, und zwar in der gewichtigen, breiten Manier der damaligen französischen und italienischen Schule mit großer Zartheit spielte. Sein Ton und seine freien Phantasien auf diesem weichen, edlen Instrumente waren das Rührendste und Innigste, was man hören konnte und durchdrangen die junge Seele des ganz in Musik lebenden Knaben. Podbielski gehörte zu den intimen Freunden seines Vaters und wo er den alten, etwas mürrischen Mann irgend in der Nähe seines Instrumentes fand, hörte der Kleine nicht eher mit Bitten und Schmeicheln und Händeküssen auf, bis er ihn zum Spielen gebracht hatte. Selten that es der Alte zu anderer Zeit freiwillig, als tief in der Nacht, zum Beschluße jeder andern Musik. Dann wurde aber auch in der heiligen Stille sein begeistertes, seelenvolles Spiel ganz und innig genossen.

Zu Anfang jedes Concerts pflegte der alte Podbielski oder Herr Richter gleich nach der ersten Symphonie ein Flügelconcert zu spielen, welches damals in einem ordentlichen Concert so nothwendig war, wie bei einer rechtschaffenen Mahlzeit ein tüchtiges Stück Rindfleisch nach der Suppe. Podbielski's Clavierspiel war gegen seine Virtuosität auf der Gambe nur unbedeutend, zumal verglichen mit Richter's meisterhafter Ausführung der wundervollen Bach'schen Concerte. Alte beliebte Künstler, die sich selbst in Ehren zu halten wissen, genießen aber billig das Vorrecht, daß auch eine schon beschränkte Virtuosität in ihnen als einmal liebgewordener und gewohnter Genuß spät noch gesucht und lange geschätzt wird, zumal wenn sie auch als Lehrer Ach-

tung sich erworben haben. Wer kann auch wohl sagen, ob der ununterrichtete Zuhörer am Spiel des größten Virtuosen höheren und sicheren Genuß hat, als an dem, wenn auch beschränkteren reinen und rhythmischen Vortrage mehr angenehmer Musikstücke.

So war Podbielski in den meisten alten, großen Häusern der Stadt als Lehrer und Virtuose und ebenso als ein alter, braver Mann von seltener Lebendigkeit und von ganz origineller Laune und Geradheit angesehen und geliebt und hatte als solcher in den Familien und zu den Tafeln der Vornehmen jederzeit Zutritt. An dem Mittag eines Tages, an welchem Abends bei Herrn v. Lestocq großes Concert sein sollte, hatte Podbielski bei dem Minister v. Tettau gegessen und die gebratenen Rebhühner auf der Tafel so vortrefflich gefunden, daß er nach seiner ganz offenen Art den Wunsch aussprach, seiner Frau eines davon mitbringen zu können. Als man von dem etwas langen Mahle aufstand, sorgte die gute, freundliche Dame des Hauses dafür, daß dem würdigen Gambenspieler ein Paar gebratene Rebhühner in Papier gewickelt und in die breiten, tiefen Rocktaschen seines altfränkischen Galakleides gesteckt wurden. Eingedenk dessen, daß er zum Concerte bei dem Kriegsrathe erwartet wurde und daß ihm kaum noch Zeit genug blieb, wollte er zu seinem Flügelvortrage noch rechtzeitig eintreffen, den weiten Weg dahin zu machen, eilte er dem Lestocqschen Hause zu, ohne sich vorher seiner angenehmen Küchenbeute zu entledigen. Als er in den Musiksaal trat, hatten alle Augen des weiten Damenkreises und der hinter ihnen stehenden Männer und Anbeter schon längst nach geendigter Symphonie in Erwartung des Flügelconcertes sich sehnsüchtig nach der Thüre gerichtet. Endlich erschien der alte Musikus und ward von dem höflichen Wirth sogleich zum Flügel geführt, seine Partie aufgelegt und mit dem Ritornell begonnen. Kaum war man aber zum ersten Solo gelangt, als die kleinen, feinen Windspiele, damals in keinem eleganten Hause fehlend, die sich bis dahin ruhig im offenen Nebenzimmer gehalten hatten, der verlockenden Bratenwitterung folgten und unter den tief auf den Boden herabhängenden Rocktaschen des würdigen Mannes den verborgenen Schatz gierig beschnüffelten. Dieser ließ sich dadurch anfangs in seiner gravitätischen Ruhe nicht stören und theilte nur zwischen den lockern Passagen seines Concertes den Hunden bald rechts, bald links erst einzelne Klapse im langsamen Tempo, nach und nach aber paarweise in stets wachsender Bewegung aus. Da jedoch die lästigen Thiere immer unverschämter wurden

und die Klapse schon häufiger und kräftiger fielen, so daß die Pausen zwischen den Passagen nicht mehr hinreichen wollten, sich ihrer Zudringlichkeit zu erwehren, riß er am Ende eines Solo's beide Rebhühner ganz heroisch aus den Taschen, warf sie den lüsternen Hunden mit einem: „Da freßt sie!" hin und spielte nun ganz ernsthaft seine Piece zu Ende. Nun aber gerieth der ganze Saal in Aufruhr; die flinken Windspiele liefen mit ihrer fetten Beute den Damen unter die langen damastnen und grosditournen Schleppkleider und gewölbten Bufanten, wo sie große Unruhe und Besorgniß erregten, und waren aus ihren Verstecken unter den hohlen Kleiderdächern mit Beobachtung des gehörigen Anstandes nur schwer hervorzuschaffen. Es dauerte lange noch nach vollendetem Flügelconcerte, ehe der alte, gute Mann zur komischen Erzählung der Geschichte von der leicht gewonnenen und wiederverlornen Küchenbeute kommen konnte. Diese aber gab dem Flügelconcerte ein viel lebhafteres Finale, als ihm sein Erfinder zu geben vermocht hätte. Als ein bemerkenswerthes Beispiel verdient erzählt zu werden, daß der originelle, humoristische Character mit dem Kunsttalente vom Vater auf den Sohn überging. Dieser, der später die Organistenstelle seines Vaters bekleidete, aber leider viel zu früh starb, war ein so ächter, durch wissenschaftliche und wahre Kunstbildung noch bereicherter Humorist, wie man ihn in Deutschland selten finden wird [1]). In Preußen, wo damals die größten und tieffsten Humoristen Kant, Hamann, Hippel, Scheffner gleichzeitig lebten und wo man auch im gemeinen Leben häufig auf so ganz originelle Charactere stößt, die der, welcher diesen Volksstamm recht kennt, nicht leicht einer andern Nation zuschreiben wird, scheint Luft und Boden besonders günstig für das Gedeihen des Humors zu sein.

---

[1]) Die Familie Pobbielsky galt in Königsberg schon zu Anfang des XVIII. Jahrhunderts für eine durch ihre musikalischen Talente ausgezeichnete und tüchtige. Jacob Podbielsky war um 1703 Organist in der Altenstadt; ihm folgte im Amte um 1720 Gottfried Podbielsky; gleichzeitig mit ihm war Christian Podbielsky, Organist im Löbenicht. Einer der beiden letztgenannten dürfte wohl der alte Herr sein, von dem Reichardt oben spricht. Christian Wilhelm Podbielsky, 1740 geb., 1792 gest., war Organist an der Domkirche. Anfangs zum Studium der Theologie bestimmt, wandte er sich schließlich doch ganz der Tonkunst zu, die er schon von frühe an leidenschaftlich geübt und worin er es auch zu einem hohen Grade von Vollendung, ja zu wirklicher Meisterschaft gebracht hatte. Seine Leistungen und sein Geschmack machten ihn zu einem der hochachtbarsten Männer der Stadt. Er war ein musterhafter Ehemann und Vater und ein redlicher, thätiger Freund; sein Tod wurde allgemein bedauert.

Es wäre wohl der Mühe werth gründlich zu untersuchen, in wie weit der lange harte Druck des deutschen Ordens und der hundertjährige blutige Kampf mit ihm auf die alten, kräftigen Einwohner Preußens und ihren ganz besondern Nationalcharacter, der, wie ihre Sprache noch am meisten in den Lithauern lebt, eingewirkt hat. Die gegenseitigen Verfolgungen und der tiefe, blutige Haß, der zum Ausrottungskriege führte, neben der alten Verbindung und Abhängigkeit von Polen, das dem Volke mit dem Schwerte aufgezwungene katholische Christenthum, — dessen erster Apostel erschlagen wurde, weil er seinen Pfennig für die Ueberfahrt über einen kleinen Fluß nicht bezahlen konnte, — das später wieder durch die Reformation verdrängt wurde und eine so totale Umgestaltung erlitt, und die neue Verbindung und Unterwerfung unter eine heterogene Nation, die auch ihre Bildung erst spät und einseitig erhalten hatte und unter eine fremde Regierung, die das Land anfangs als erobertes und immer als eine von den ältern Provinzen abhängige behandelte und im Interesse eigener Sicherheit auch wohl so behandeln mußte, alles dies hat dazu beigetragen, den jetzigen, auswärtig wenig bekannten Character der Preußen zu bestimmen, und wäre eine solche Verkettung eigenthümlicher Verhältnisse und der dadurch hervorgerufenen Folgen und Wirkungen auf das Volk wohl der Untersuchung eines tiefen Natur- und Geschichtsforschers, eines Johannes von Müller's würdig.

Den Kreis verbrüderter Freunde, in welchem der junge Musiker frühe schon Poesie und Literatur lieben und schätzen lernte, und aus welchem Preußen noch einige höchst achtungswerthe Männer, wie z. B. den General von Diericke, spätern Hofmeister des Kronprinzen von Preußen und den Kriegsrath Bock besitzt[1]), zierten auch mehrere jüngere Leute, ächt humoristische Charactere, die sich aber leider zu sehr im bürgerlichen Leben ihrer oft ausschweifenden Laune und wüsten Weise überließen, um ganz die Männer werden zu können, wozu die Natur sie ausgerüstet hatte. Zu den näheren Bekannten zählte auch ein würdiger Schulmann, der nachherige Professor Kreuzfeld[2]), ein

---

[1]) J. G. Bock ließ 1743 den deutschen Aesop, 24 Fabeln in Reimen, und 1756 ein Bändchen Gedichte erscheinen. — Man muß bemerken, daß Reichardt seine Autobiographie zu Anfang dieses Jahrhunderts schrieb.

[2]) Dieser gründliche Gelehrte, feine Literator und höchst liebenswürdige Mann starb für die Wissenschaft und für seine ihn so sehr verehrenden Freunde viel zu früh.

Mann von ganz eigner Laune, die sich aber bei ihm mit der strengsten Sittlichkeit und aufrichtiger Frömmigkeit verband. Seine Uebersetzung des „Hudibras", wovon vor vielen Jahren der deutsche Merkur Proben lieferte und mehreres noch im Manuscript vorhanden ist, zeugt von wirklich humoristischem Talente und von der Gabe, auch auf die humoristischen Eigenthümlichkeiten Anderer einzugehen. Diesem vortrefflichen Manne und seinem freundschaftlichen Umgange verdankt Fritz ebenso das wenige, was er von alter Literatur in früheren Jahren erlernte, als mehr noch den Geschmack für ächte Deutschheit in Wissenschaft und kräftiger Darstellung.

In die frühen Jugendjahre Reichardt's fallen auch einige kleine Reisen, die er mit seinem Vater nach Danzig und zum Bischof von Ermeland nach Heilsberg, dem bekannten witzigen Crazinski machte. In Danzig war damals, wie fast in allen Reichs- und Handelsstädten der Zustand der Musik kleinlich und kümmerlich, obgleich es der Rathsbande an einzelnen geschickten Musikern nicht fehlte. Die meisten öffentlichen Concerte wurden auf Kaffeehäusern, nicht selten im Gedränge und Geräusche der rauchenden Kaffee- und Billardgäste gehalten und

---

Während seines Lebens war er zu bescheiden und zu streng in seinen Anforderungen an sich selbst, um seine Arbeiten herauszugeben, ohnerachtet er, besonders in der letzten Zeit als Bibliothekar der Königsbergischen Universitätsbibliothek für das geschichtliche Fach sehr fleißig und trotz seiner schwächlichen Gesundheit sehr anstrengend arbeitete. Eine kleine Schrift über den preußischen Adel ist alles, was er meines Wissens selbst herausgegeben hat. Er hinterließ aber ein sehr merkwürdiges Manuscript zur Geschichte Preußens, das Resultat seiner langen, mühsamen Forschungen in Archiven und Bibliotheken, welches bald nach seinem Tode der ihn liebende und schätzende Kant in meine, des gemeinschaftlichen Freundes Hände gab, um es zum Vortheil einiger nachgebliebenen Verwandten des Verstorbenen herauszugeben. Da mir aber die Ehre meines Freundes mehr noch am Herzen lag, als das Bedürfniß seiner mir unbekannten Verwandten, so stand ich an die Ausgabe selbst zu besorgen und wollte lieber den Zeitpunkt abwarten, da sich ein würdiger, die Unternehmung durch seinen Namen empfehlender Mann und ein bereitwilliger Verleger dazu finden würde. Beide waren im Jahre 1804 gefunden. Der edle, vortreffliche Johannes von Müller übernahm die Durchsicht des Manuscripts, fand es seiner Theilnahme würdig und erbot sich die Herausgabe zu besorgen und mit einem einleitenden Vorwort zu versehen. Der Buchhändler Fröhlich in Berlin übernahm den Verlag und empfing das Manuscript. Anstatt aber seine Zusage zu erfüllen, theilte er dieses ohne Befugniß und Erlaubniß dem Herrn von Kotzebue mit, der es zu seiner Geschichte des alten Preußens benutzte. Mit Mühe war es nach dem Tode des untreu gewordenen Verlegers möglich, das Manuscript wieder zurück zu erhalten. (Anm. Reichardt's).

die Kirchenmusik, wenn sie auch öfter und regelmäßiger stattfand, als in Königsberg, war doch nur einförmig und gering.

Desto freundlicher und herzlicher war die Aufnahme des jungen Tonkünstlers in solchen Familien, wo die Musik mit Liebe, wenn gleich nicht in dem hohen Geiste wie in den früher genannten Königsberger Häusern, der Wiege und Pflegschule Reichardt's getrieben wurde. Der wohlthätige Eindruck, den die für Musik begeisterte Familie Eichstädt auf den Knaben machte, lebt heute noch in seinem dankbaren Herzen.

Die wichtigste musikalische Bekanntschaft für ihn war die der Schwester des damals berühmten Clavierspielers Goldberg, (um's Jahr 1757 Kammermusikus des Grafen Brühl in Dresden). Derselbe, dessen Name frühe schon neben dem seines Lehrers Seb. Bach als Clavierspieler genannt wurde, zählte zu den größten Meistern seines Instrumentes; das Lob, das ihm diejenigen zollten, die ihn gehört hatten, war ohne Gränzen. Goldberg besaß vorzugsweise technisches Talent und einen so rastlosen Fleiß, daß Bach ihn nach genossenem Unterricht für seinen fertigsten Schüler im Orgel- und Clavierspiel erklärte. Er war jedoch nicht gerade ein musikalisches Genie und ohne besondere Begabung für die Composition[1]), wohl aber ein eigensinniger, melancholischer und starrköpfiger Sonderling, der bald verschollen ist und frühe gestorben zu sein scheint[2]). Von seiner unglaublichen Fertigkeit pflegte

---

[1]) Von seinen Compositionen wurde nichts gedruckt; im Manuscript besaß Reichardt von ihm 24 Polonaisen, 1 Claviersonate nebst einer Menuett mit 12 Veränderungen und 6 Trio's für Flöte, Violin und Baß. Weiter geschieht zweier großer und sehr schwerer Flügelconcerte in Es dur und D moll und einer Fuge mit Präludium Erwähnung. In der freien Phantasie soll Goldberg unerschöpflich gewesen sein.

[2]) Forkel erzählt in seiner wichtigen Schrift über Joh. Seb. Bach's Leben, Kunst und Werke folgende Anecdote von diesem Künstler und seinem Beschützer: Der Graf Kaiserling, welcher sich oft in Leipzig aufhielt, kränkelte viel und hatte dann schlaflose Nächte. Goldberg, der bei ihm wohnte, mußte in solchen Zeiten in einem Nebenzimmer die Nacht zubringen, um ihm während der Schlaflosigkeit etwas vorzuspielen. Einst äußerte der Graf gegen Bach, den er sehr hochschätzte, daß er gern einige Clavierstücke für seinen Goldberg haben möchte, die so sanften und etwas munteren Characters wären, daß er dadurch in seinen schlaflosen Nächten ein wenig aufgeheitert werden könnte. Bach glaubte diesen Wunsch am besten durch Variationen erfüllen zu können, die er bisher, der stets gleichen Grundharmonie wegen, für eine undankbare Arbeit gehalten hatte. Aber sowie um diese Zeit alle seine Werke Kunstmuster waren, so wurden unter seiner Hand auch diese Variationen dazu. Auch hat er nur ein einzi-

man zu berichten, daß er in Dresden ein schweres, neues Flügelconcert, mit welchem man ihn auf die Probe stellen wollte, umgekehrt, von unten herauf ohne allen Anstoß vom Blatt spielte und es dann mit Verachtung unter den Flügel warf. Dieser seltsame, störrische Mensch hatte zwei Schwestern, deren ältere er so leidenschaftlich liebte, daß er sie durchaus zu einer Claviervirtuosin machen wollte, ohnerachtet sie weder Talent noch Lust dazu hatte und sich die unsäglichste, gänzlich verlorne Mühe mit ihr nie verdrießen ließ; dahingegen er sich trotz der brennenden Liebe und dem seltenen Talent der jüngern Schwester zur Musik, nie bewegen ließ, ihr Unterricht zu geben. Sie mußte ihm Nachts alles durch verschlossene Thüren abhorchen, brachte es aber doch ohne allen eigentlichen Unterricht dahin, daß sie die schwersten Bach'schen Sachen und die oft noch schwierigeren Compositionen ihres Bruders mit großer Fertigkeit und Vollkommenheit spielen lernte. Sie gab dem jungen Reichardt einige von den Claviercompositionen ihres Bruders, die immer seltener nach und nach geworden sind, weil er das meiste davon selbst zu vernichten pflegte. Von seinen Lebensumständen weiß man nur noch, daß der schon mehrfach genannte Gesandte, Graf von Kaiserling, auf seinen öftern Reisen von Warschau und Petersburg nach Dresden, einst in Königsberg den Knaben, der ein seltenes Talent und große Anlage für Musik zeigte, mitnahm und ihn nach Leipzig zu Seb. Bach in die Lehre gab.

Die in Danzig wohnende Schwester Goldberg's war damals, als die in Rede stehende Reise unternommen wurde, schon viele Jahre an einen Major der Danziger Stadtmiliz verheirathet und hatte ihre große Kunst in der letzten Zeit nur wenig geübt; dennoch spielte sie noch immer ganz ausgezeichnet. Der saure Schweiß, den dem Knaben so manches Stück in stillen Uebungsstunden gekostet, blieb bei dem Studium der Goldberg'schen Tonsätze unbelohnt; ohnerachtet er viele Sachen von Seb. Bach und fast alle von C. Ph. Em. Bach mit Fertigkeit und Ausdruck vortragen lernte, war es ihm doch nie mög-

---

ges Muster dieser Art geliefert und der Graf nannte sie hernach immer nur seine Variationen. Er konnte sich nicht satt daran hören und lange Zeit hindurch hieß es nun, wenn schlaflose Nächte kamen: „Lieber Goldberg, spiele er mir doch eine meiner Variationen". Bach ist vielleicht nie für eine seiner Arbeiten so belohnt worden, wie für diese. Der Graf machte ihm dafür ein Geschenk mit einem goldenen Becher, welcher mit 100 Louisd'or angefüllt war.

lich, auch nur eine Goldberg'sche Polonaise oder variirte Menuette bis zu einiger Sicherheit und Rundung im Vortrage zu üben. Die linke Hand ist hier nicht nur wie auch bei den Seb. Bach'schen Sachen der rechten vollkommen gleich beschäftigt, sondern sie hat oft so muthwillig gehäufte und dabei undankbare Schwierigkeiten, daß man auf den Gedanken kommt, Goldberg habe eine ganz eigen gebaute Hand gehabt, vielleicht von so seltener Größe und weiter Umspannung, wie man es in der letzten Zeit an Joseph Wölffl[1]) gesehen und bewundert hat. Dabei ist die Melodie oft kalt und trocken und der Gang des Ganzen nicht selten verworren, der Sinn aber immer so tief und die Arbeit so groß, daß man den preußischen ächten Humoristencharacter in den Werken dieses Meisters wohl erkennen muß, wenn man auch nicht weiß, daß Preußen sein Geburtsland ist.

Goldberg erinnert den Verfasser an einen zu jener Zeit in Königsberg lebenden originellen Künstler Namens Du Grain, dessen Gestalt als eine höchst sonderbare, kräftige Erscheinung noch dunkel vor seiner Seele schwebt. Du Grain, der für gewöhnlich ganz zurückgezogen, ja im Verborgenen lebte, kam nur zuweilen des Abends in dürftigem Anzuge zu seinem alten Dutzbruder Reichardt. Eines Tages aber erschien er zum ersten Male des Mittags, gerade als die Familie am Tische saß, und zwar nun in einem scharlachrothen Kleide mit hellblauen Klappen und Aufschlägen ganz militärisch geformt, gelben Unterkleidern und hohen, steifen Stiefeln, die ein hölzernes Bein ganz bedeckten, mit einem langen Haudegen an der Seite. Die furchtbar hohe, ritterliche Gestalt trat unverhofft in's kleine Zimmer, warf den großen Hut mit schwarzer Feder und gewaltiger Kokarde auf den alten Flügel, sich selbst aber, ohne ein Wort zu sagen, in einen Stuhl vor demselben und nun begann der Mann mit einer ganz ungeheuern Kraft zu phantasiren und zu fugiren. Auf alles lustige Aufschreien, Anfragen und Einladen, sich mit zu Tische zu setzen, erwiederte er, ganz in sein Spiel versunken, keine Sylbe; bald herrschte auch die heiligste Stille um ihn her. Aber als er sich nun so aufmerksam belauscht sah, sprang er ebenso heftig wieder auf, ergriff seinen Hut und eilte davon, ohne dem nacheilenden Freunde auf sein Bitten zu sagen,

---

[1]) Berühmter Claviervirtuose und guter, fruchtbarer Componist; er war geboren zu Salzburg und starb nach einer glänzenden Virtuosenlaufbahn, durch seinen Hang zum Hazardspiel ganz demoralisirt, im tiefsten Elende zu London 1812. Leopold Mozart und Mich. Haydn waren seine Lehrer.

wie er zu dem sonderbaren Aufzug gekommen und was sein Begehren eigentlich gewesen sei. Lange darauf war nichts mehr von ihm zu sehen und zu hören. Dieser Du Grain soll allein im Stande gewesen sein, Goldberg'sche Claviersachen vollkommen gut und frei vorzutragen. Das Wenige, was sich von seinen eigenen Compositionen in meiner Musiksammlung findet, macht dies wohlbegreiflich. Dieses ist auch mit so seltener Reinheit und Zierlichkeit geschrieben, wie nur je etwas in Kupfer gestochen wurde. Wahrscheinlich ist es die eigene Handschrift des Componisten, von dem im Publikum eben so wenig zu sehen war, als von Goldberg, und es war ein neuer, bedeutender Zug in diesem sonderbaren Character, daß er sich in seiner dürftigen Einsamkeit und bei seinem wilden und scheuen Wesen mit sorgfältiger Copirung seiner Arbeiten, die er zu gut für's Publikum glaubte, für einen Freund so ernstlich beschäftigte. Er nannte unsern Vater seinen einzigen Freund; aber auch ihn wies er mit hochmüthigem Ernste ab wie jeden andern, wenn er ihn zu nützlicher Anwendung seiner Kunst bereden wollte. Daher sagte er einst sehr bedeutend, als die mitleidige Mutter den armen Mann bedauerte, der eben mit bösem Willen ein Glas Wein leerte und doch gerne sich wieder einschenken ließ: „Laß das gut sein; dem schmeckt seine eigene Galle besser, als uns der beste Wein". Ein bitteres Lächeln auf dem finstern Gesichte war die ganze Antwort auf diese Bemerkung. Aber wüthen habe ich ihn einstmalen gesehen, wie nie einen Menschen. Er hatte sich vom Vater bewegen lassen, in das Haus eines großen Kaufmanns zu gehen und dort ein schweres Concert mit der ihm eigenen Kunst vorzutragen. Als nun die Stunde des Soupers kam und die vornehme Gesellschaft nach dem Saale zur reich servirten Tafel ging, fand sich für die Musiker im Concertzimmer ein besonderer kleiner Tisch gedeckt. Kaum bemerkte er dies, so erfüllte er das Zimmer und Haus mit seinen Flüchen und Fußtritten; mit Mühe nur war er abzuhalten die hohen Spiegel und das zierliche Porzellain auf dem Kamingesimse zu zertrümmern, und nur der Vater mit seiner großen körperlichen Kraft und seinem muthigen Spott war im Stande, ihn zum Zimmer und Hause hinauszuschaffen. Er schrie während des Ringens mit ihm nur immer nach einem Degen, wollte auch diesen erstechen, weil er ihm solchen Schimpf bereitet. Vielleicht war dieser Vorfall die Veranlassung zu der Scene im elterlichen Hause, wo er sich nun durch seinen imponirenden Anzug und trotzend in seiner großen Kunst zeigen wollte. Ungeachtet seines

französischen Namens, vielleicht aus Korn, einem in Preußen sehr gewöhnlichen Familiennamen übersetzt, dürfte er doch seinem Leben und Character gemäß zu den ächt preußischen Humoristen gezählt werden. Wenigstens erinnert man sich nicht, ihn je französisch sprechen gehört zu haben; auch erfuhr man nicht, wie er zu seinem hölzernen Beine gekommen war. In Danzig, wo er und sein großes Spiel wohl bekannt waren, wußte man uns auch nicht mehr über ihn zu sagen, als wir schon wußten.

In der Seele des dreizehnjährigen Reisenden blieb von dem Danziger Ausfluge besonders der große, tiefe Eindruck zurück, den der Blick auf die weite Ostsee und die zum Theil recht schöne Umgebung von Danzig, die mit frohen, gastfreien Familien oft besucht wurde, auf das junge, empfängliche Gemüth machte. Dann mag hier noch der außerordentlichen Fruchtbarkeit des Danziger „Werders" gedacht werden und des ganz auffallenden Wohlstandes, in welchem die Bewohner desselben, die sogenannten „Cölmer" damals lebten. Aus reichem Silbergeschirr bewirtheten sie die Fremden mit den besten Speisen und Getränken und nahmen dafür keine Bezahlung; höchstens ließen sie sich den Hafer vergüten, den die Pferde verzehrten. Von Heilsberg, wohin uns ein polnischer Starost eingeladen hatte, um dem dort einziehenden Fürstbischof, dessen Hofhalt er einrichtete und verwaltete, mit dem kleinen Musiker eine Ueberraschung zu bereiten, sind ihm weniger bedeutende Eindrücke geblieben. Er erfuhr und beachtete damals schon, wie wenig Werth der übertriebene Beifall und das Lob solcher Musikliebhaber hat, die mehr auf zufällige äußerliche Gaben und kleine Nebendinge, als auf die wirklich edle Kunst ihr Augenmerk richten. Diese frühe Erfahrung hat nicht wenig Einfluß auf seine entschiedene Abneigung gegen die gewöhnliche Virtuosenexistenz gehabt.

Der Starost und seine hübsche Gemahlin, die den Winter vorher in Königsberg zugebracht und dort den Kleinen oft spielen gehört hatten, schienen da ganz verliebt in ihn und glaubten ihrem galanten Bischofe kein größeres Vergnügen machen zu können, als wenn sie ihn kommen ließen; nun aber, da er da war, konnten sie sich gar nicht zufrieden geben, daß der Junge seinen mit Tressen besetzten scharlachrothen Sammtrock, der ihm in Königsberg so allerliebst gestanden, mit einem unscheinbaren apfelgrünen Sommerkleide vertauscht hatte und daß er bei der ersten Musik, die vor dem Fürsten veranstaltet wurde, nicht gleich dieselben Polonaisen spielte, die sie in Königsberg

so entzückt hatten, sondern sein Talent lieber an besser ausgewählten neuen Tonstücken zeigte, die er dem jungen Grafen Kaiserling verdankte, der eben von seinen Reisen zurückgekehrt war.

Von den kleinen bunten, zum Theil recht armseligen Prachtanstalten, welche die Bürger von Heilsberg und anderer kleiner Städte Ermelands zum Einzuge des Fürsten trafen, mag hier nur der unbedeutendsten von allen ihrer Eigenheit wegen Erwähnung geschehen. Die Stadt Wohlsack hatte nämlich alle rund um sie her stehenden Wegweiser, die außer den lang ausgestreckten Armen gewöhnlich auf der Spitze mit einem geschnitzten Judenkopfe geziert waren, roth anstreichen und mit weißen papiernen Halskrausen und Manschetten versehen lassen.

Weniger lächerlich ist mir die Erinnerung an einen abscheulichen Rausch, den mir unbesonnene lustige Wirthsleute bei jener Feierlichkeit in schwerem ungarischem Weine beigebracht hatten. Die Wirkung davon war eine fürchterliche. Die darauf folgende Nacht und ein in den schwersten Träumen verschlafener Tag aus seiner frühesten Jugend, wo ein ebenso thörichter Koch im Kaiserling'schen Hause das Kind mit englischer Ale betrunken gemacht, sind die einzigen ganz widrigen Erinnerungen aus meiner Kindheit. Doch glaube ich diesen frühen unwillkürlichen Excessen die Kraft zu verdanken, daß ich in spätern Jahren auch im wüsten Kreise der ausschweifendsten Trinker immer nüchtern und besonnen bleiben konnte[1]).

In solche Gesellschaft gerieth der junge Mann, als er im 15ten Jahre die Universität bezog, leider nur zu früh. Nicht ohne Besorgniß, im Bewußtsein des sehr mangelhaft genossenen Schulunterrichts, ging er zum Decan, fand aber in dem Professor Werner einen überaus gutmüthigen Mann, der ihn in dem damals noch üblichen Examen vor der Ertheilung der Matrikel wegen jeder an ihn gerichteten Frage, die er nicht gleich zu beantworten wußte, höflich um Verzeihung bat, daß er gerade diese Frage gewählt habe. Auch nahm er die Gebühren für die Matrikel nicht an, weil der neue Student ihn als ein kleiner Knabe

[1]) Hier endet das Bruchstück der Reichardt'schen Autobiographie, das in der Berliner musikalischen Zeitung vom Jahre 1805 abgedruckt wurde. Die unmittelbar darauf folgende Fortsetzung verdanken wir der Güte der Frau Hofräthin von Raumer in Erlangen, die uns selbige aus dem in ihren Händen befindlichen Originalmanuscript freundlichst mittheilte.

in den Concerten, die seine Gemahlin zur Feier seines Geburtstages zu veranstalten pflegte, durch sein Violinspiel so oft schon erfreut hatte.

Diese Uneigennützigkeit fand der junge Künstler bei den meisten Professoren, zu deren Vorlesungen er sich meldete. Besonders liebreich wurde er von dem vortrefflichen Kant aufgenommen, auf dessen ernstlichen und wiederholten Rath sein Vater eigentlich in sein Studiren gewilligt hatte, wiewohl er den Nachtheil, der daraus für die bisherige Musikübung seines Sohnes entstehen mußte, gar wohl voraussah. Kant hielt viel auf einen moralischen Zweck der Kunst und wollte diesen durch jede Kunstausübung befördert wissen. Im Grunde hatte er auch wohl einen so geringen Begriff von der Tonkunst und ihrer reellen Wirksamkeit, daß es ihm leid that, die Verstandesfähigkeit des Knaben, die er in einigen Gesprächen mit ihm in musikalischen Abendgesellschaften entdeckt zu haben glaubte, nicht anders angewandt zu sehen.

Die gute, fromme Mutter beförderte die wohlgemeinte Absicht des Weltweisen sehr gern, weil sie darin einen wichtigen Schritt zur Erreichung ihres Hauptwunsches erkannte. Wie viele Studirende hatten nicht schon nach jahrelangen Studien umgesattelt. Und war ihr Fritz nur erst so recht in's Studiren hineingekommen, so konnte aus dem Juristen leicht noch ein Theologe werden. Es wurde aber weder eins noch das andere aus ihm. Kant's philosophische Vorlesungen hatten und behielten allein Reiz genug für ihn, sie, wenn auch eben nicht mit Anstrengung, doch fleißig genug zu hören, um selbst über seine Kunst philosophiren zu lernen, wie auch Kant es eigentlich wollte und oft gegen seine Zuhörer mit den Worten aussprach: „Nicht Philosophie, sondern Philosophiren sollen meine Vorlesungen lehren".

Die gute Mutter war ihrem Liebling auch in der Erreichung seines Wunsches, eine eigene Wohnung beziehen zu dürfen, behülflich. Die ärgerlichen, heftigen häuslichen Scenen veranlaßt durch das fast ununterbrochene Nachtschwärmen, woran der noch knabenhafte Jüngling, gegen den Wunsch und Willen der Mutter nun häufig Antheil nehmen mußte und welche Scenen nicht selten die Nachtruhe derselben störten, zuletzt auch ihre sonst so feste Gesundheit erschütterten, ließen die Besorgte selbst wünschen den Sohn aus dem väterlichen Hause zu entfernen. Das um so mehr, da der seine Mutter fast anbetende Sohn sich früher schon einmal in einer ungestümen Aufwallung des Vaters, mit Lebensgefahr zwischen den mit bloßem Degen zornig Drohenden und die in ihrer Unschuld und Reinheit tief gekränkte

Mutter geworfen hatte. Eine darauf folgende tödtliche Krankheit derselben und der Anblick ihrer Leiden, bis die kräftige Natur sich nach einem vierundzwanzigstündigen Scheintode dennoch wieder wundersam herausarbeitete, ließen Bitterkeit und Groll in dem Herzen des Sohnes gegen den Vater aufkeimen.

Mit tiefem innerm Schauder schweigt dieser von den nähern Umständen jener, das ganze kleine Haus in Jammer und Verzweiflung stürzenden langen Krankheit. Obgleich er noch tief im Herzen fühlt, daß auch die zärtlichste Pflege des Vaters, die tiefste Reue und Betrübniß, in welcher er Tag und Nacht an dem Bette seiner still duldenden Frau zubrachte, den Eindruck der grausamen Ungerechtigkeit nie ganz spurlos zu tilgen vermochte, so will er doch gern nur des Jubels gedenken, welcher Alle, Vater, Geschwister, Freunde und Nachbarn erfüllte, als die schon in's Leichentuch gehüllte herrliche Frau von der Todtenbahre wieder erstand und bald auch durch Ausfahren in's Freie wieder erquickt und gestärkt werden konnte. Aber auch gleich wieder muß ich mich an das Herzeleid erinnern, das ich und meine Schwestern bei einer dieser frohen Fahrten erlebten. Die ganze Familie saß in einem offenen Wagen, den ich durchaus selber lenken wollte; leider gebrauchte ich die Peitsche so unglücklich, daß ich die verehrte Mutter so heftig in's Auge traf, daß sie einige Minuten glaubte, dasselbe verlieren zu müssen. Dennoch verließ sie keinen Moment ihre Fassung und Geduld, ja sie tröstete den fast verzweifelnden Sohn mit solcher Liebe und Zärtlichkeit, als wäre nicht sie durch ihn, sondern er durch sie so empfindlich verwundet worden.

Unheilbares Uebel brachte jene vom Vater in Leidenschaft, wahrscheinlich vom Wein aufgeregt, verübte Ungerechtigkeit dem bis dahin in Ordnung und stillem Wandel fortlebenden Hause. Schon das lange Krankenlager der edlen Frau, — sie war wie die Schutzheilige des Hauses, — hatte vieles gestört, manches Unkraut emporkommen lassen. Nun bestand der Arzt und ihr Mann darauf, daß sie das Anerbieten ihrer frühern Gebieterin, der Gräfin Kaiserling, mit ihr zur völligen Wiederherstellung ihrer Gesundheit nach Pyrmont und Ems zu gehen, benützen sollte. Welche unheilvolle Verwirrung und unwiderbringliche Nachtheile diese Abwesenheit der Hausfrau, welche die Seele des ganzen Hauses war, den Kindern und dem Hauswesen gebracht, ist nicht auszusprechen. Die reine Seele genoß indeß auf der fast halbjährigen Reise, außer dem Anblick der mannigfachen Naturschönheiten in den

glücklichen Ländern, die sie durchreiste, auch die längst gewünschte Freude, einige Tage in ihrem lieben Herrnhut verleben zu können, welches ihr die angenehmste Erinnerung für ihr ganzes Leben blieb.

In seiner neuen Studentenwohnung machte Reichardt, als die Mittagsstunde herankam, zum ersten Male die Bemerkung, wie er noch nie daran gedacht, daß er ohne alle eigene Sorge täglich satt geworden war. Da er sich nicht sogleich entschließen konnte an den väterlichen Tisch zurückzukehren, so ward das versäumte Mittagessen im nächsten Kuchen- oder Obstladen ersetzt. Die gute Mutter wußte auch dies bald wieder in's Geleise zu bringen und der elterliche Tisch wurde wenigstens hie und da noch frequentirt. Die auffallendste Neuerung seines täglichen Lebens bestand darin, daß er alle die übertrieben warme Kleidung, mit der ihn die zärtliche Sorgfalt seiner Eltern aus gutmeinender Absicht bis dahin wahrhaft geplagt hatte, an einem Tage abwarf, ohnerachtet der kalte preußische Herbst schon eingetreten war, und auch den ganzen Winter hindurch die gewohnten Pelzbedeckungen ungebraucht ließ. Eine starke, die Wintermonate anhaltende Heiserkeit war das einzige Uebel, womit er diesen Schritt zu büßen hatte. Zum Glück verlor sie sich im Sommer von selbst wieder. Seitdem konnte er in immer gleicher Kleidung Winter und Sommer jeder Witterung ungestraft trotzen.

War Reichardt schon früher der Liebling der Liefländer und Curländer gewesen, welche die glänzendste Landsmannschaft auf der Königsberger Universität ausmachten und von denen auch viele seines Vaters Schüler im Lautenspielen waren, so nahmen sie ihn nun gleich als ihren Kameraden unter sich auf. Diese Zuneigung kostete ihm viel schöne Zeit und hätte ihm vielleicht auch, wie so manchem andern dieser lustig tobenden Jugend, Gesundheit und Leben kosten können, hätte er nicht das Glück einer kernfesten, dauerhaften Gesundheit und Frische gehabt, die seine beiden Eltern ebenfalls besaßen und die immer an Stärke und Dauer sich gleich blieben bis auf den heutigen Tag.

Indem Reichardt nun dem täglichen Antreiben des Vaters entgangen war, hörte auch das eigentliche Studium der Musik, so hieß bei diesem ein gesetz- und zweckmäßiges tägliches Ueben der Violine und des Claviers nach und nach auf. Mit einigen Schülern und Schülerinnen, die er schon der vorzüglich guten Bezahlung wegen beibehalten mußte, um doch irgendwie ein sicheres Auskommen zu haben, da er durchaus seinen Eltern keine Kosten mehr machen wollte, wurde indeß auch außer den Stunden noch viel Musik eifrig getrieben, auch

ein kleiner Kreis, der sich zu einem Quartett gebildet, versammelte sich oft Abends auf Reichardt's Zimmer. Im Kaiserling'schen und Hoyer'schen Hause wurde auch kein Concert mit dem damit verbundenen reichlichen Gewinn verabsäumt. Reisende, denen er leicht bekannt wurde, brachten damals Quartette und Trio's von Haydn, Boccherini, Cannabich, Fränzl, Wendling, Toëschi[1]) u. a. m. dorthin und hatten zu viel Freude an seinem Spiel, als daß er nicht auch gern mit ihnen manchen Tag, ja auch manche Nacht bei Punsch und Bischof, dem Nectar des Nordens, lustig musicirt hätte.

Die meisten Nächte wurden indeß auf Kaffeehäusern zugebracht. Es hatte mich die unglückliche Leidenschaft des Hazardspiels ergriffen und lange festgehalten, bis die Unfeinheit eines täglichen oder vielmehr nächtlichen Mitspielers mich davon befreite. Einmal im Eifer des Spiels verlor ich einige Ducaten über meinen nicht unbedeutenden Geldvorrath. Als ich es gewahr wurde, verließ ich den Spieltisch und rief dem bankhaltenden Kameraden zu: „Ich bringe sie dir morgen mit". Nach der Mitte des Spielsaals rief mir jener aber mit besorg-

---

[1]) Luigi Boccherini, geb. zu Lucca 1740 (1730?), gest. zu Madrid 1809, Violoncellist und äußerst fruchtbarer Componist. Man rechnet 55 Hefte, jedes 6 Piecen enthaltend, die von seinen Kammerstücken im Druck erschienen sind. Er war der Lieblingstonsetzer seiner Zeit. Seine Werke, ohne gerade Tiefe und Kraft zu besitzen, sind reich an Erfindung und Frische, von angenehmer Melodie, nicht uninteressant in der Harmonie und zeugen von glücklicher Gestaltungsgabe. Seine ersten Quartette, von ihm Divertissements genannt, erschienen zu Anfang der 70er Jahre des vorigen Jahrhunderts zu Paris.

Christian Cannabich, geb. um 1742 (1731?) zu Mannheim; Schüler seines Vaters, dann von Stamitz und Jomelli unterrichtet, war er seit 1763 Concertmeister des Kurfürsten Karl Theodor. Er starb 1789 zu Frankfurt a. M., wohin er gereist war, um seinen Sohn Karl (1764—1806) zu besuchen. Er galt für einen sehr tüchtigen und soliden Violinspieler und Componisten.

Ignatz Fränzl, einer der ausgezeichnetsten Violinspieler seiner Zeit, Musikdirector des Kurfürsten von der Pfalz, geb. zu Mannheim 1734, gest. daselbst 1803. Uebertroffen noch wurde er von seinem Sohne Ferdinand (1770—1833), der unbedingt zu den berühmtesten Geigern zu zählen ist.

Franz Anton Wendling, ein Elsäßer von Geburt, Violinist in der Mannheimer Kapelle, mit der er 1778 nach München übersiedelte, er starb 1807; seine Frau Elisabeth Auguste und seine Schwägerin Dorothea, die Gattin seines Bruders, des Flötisten Johann Baptist waren berühmte Sängerinnen.

Carlo Giuseppe (1724—1788) und Giovanni Battista Toëschi (gest. 1802), Brüder, und beide Mitglieder der Mannheimer und spätern Münchener Hofcapelle; berühmte Geiger und Kammercomponisten.

lichem Ton noch nach: „Daß du mir's nur nicht vergißt". Dieses Mißtrauen von einem Menschen, mit dem ich täglich zu spielen pflegte, beleuchtete mir wie ein Blitzstrahl die Umgebung, in der ich lebte. Ich erglühte in solchem Zorne, daß ich ihm das noch in Händen habende Kartenspiel mit den Worten in's Gesicht warf: „Ein Hundsfott, der mit dir und deinesgleichen je wieder eine Karte anrührt!" Von dem Augenblick der Erlösung an habe ich auch nie wieder zu ernstlichem Spiele die Karten in die Hand genommen. Zu Gesellschaftsspielen konnte mir auch späterhin keine Neigung kommen, da ich es gänzlich versäumt hatte sie zu üben und daher dieses seelenlosen Lückenbüßers nicht bedurfte.

In einer Schlägerei, die nicht lange ausblieb, lernte Reichardt zuerst seine Unerschrockenheit und Ruhe in Gefahren kennen, obgleich Muth eben nicht eine Eigenschaft seiner Natur zu sein schien.

Es war ihm selbst diese Entdeckung damals um so wichtiger, da er an der stets leitenden Hand seines Vaters, nach den kleinen täglichen Vorfällen, die seine natürliche Reizbarkeit nur zu leicht in Bewegung setzten, und bei seiner Scheu vor körperlichen Schmerzen, gar nicht Ursache hatte sich für besonders muthig und kraftvoll zu halten. In einsamen, dunklen Nächten hatte er sogar nicht selten Ursache gefunden, an seinem natürlichen Muthe zu zweifeln.

Mit einem sehr braven Burschen, Raatz aus Pommern, der für einen der besten Fechter auf der Universität galt, gerieth er in Streit wegen eines unvorsichtigen Wortes, welches dieser über eine seiner Lautenschülerinnen ausgesprochen, für welche Reichardt in den Zwischenpausen der Vorlesungen heimlich unter seinem großen Burschenhute angefangene Lautenstücke zu vollenden pflegte, wenn es ihm eben eilte, ihr solche nach der Vorlesung zu bringen. Jenes vorschnelle Wort ward mit „Narr" erwiedert und so ein Duell zwischen den ehrliebenden Burschen unvermeidlich. Der Wortwechsel ereignete sich Nachts auf der Straße. Beide hatten aber gegen die damalige Sitte keinen Degen an der Seite, um die Sache gleich auf der Stelle abzumachen, wie es damals unter den Burschen häufig zu geschehen pflegte. So ging Reichardt still nach Hause, befahl seinem Aufwärter ihn früher als gewöhnlich zu wecken, schlief ganz ruhig ein und aus und suchte dann früh einen seiner Kameraden, mit Namen Rüdiger auf, um ihn um seinen besten Haudegen zu bitten. Da dieser nicht Secundant in der Sache zweier Freunde sein wollte, ging er zu einem Drit-

ten von ächt ritterlichem Wesen, Krieg genannt, der ihn denn auch zu seinem Gegner hinbegleitete. Dieser frug ihn auf dem Wege, wie es denn um seine Fechtkunst bestellt sei und bekam zur Antwort, daß er weder Unterricht darin bekommen, noch je sich ernstlich im Schlagen versucht habe. „Weißt du aber wohl, daß Raatz einer unserer besten Fechter ist?“ — „Das weiß ich wohl, aber darum darf er doch nicht ungestraft beleidigen können“. — Unter diesem Gespräche, ohne alle Galle geführt, kamen sie zu dem Gegner hin und weckten ihn. Während dieser sich halb ankleidete, versammelten sich mehrere Hausburschen unter denen einer sich zum Secundanten des Gegners erbot. Krieg trug auf Versöhnung an, Reichardt bestand auf förmlicher Abbitte, zu welcher sich Raatz nicht verstehen wollte. Sie zogen und das Kunstgeschick hatte bald den Vortheil. Reichardt bekam einen starken Hieb quer über die rechte Hand, der obere Knochen ward ihm über zwei Finger hin gespalten und er sah eben so gelassen in seine tiefe, offene Wunde, die im ersten Augenblick auch gar nicht schmerzte, als er vorher in das Gesicht seines erhitzten Feindes gesehen. In dem stillen Bewußtsein dieses Augenblicks liegt die Wurzel des Selbstvertrauens, welches ihn hernach durch's Leben begleitete. Dies war das erste Mal, wo er sich selbst achten lernte. Auch entging ihm wohl die Werthschätzung seiner Kameraden nicht, die ihn bis daher wohl für einen leichten Fuchs gehalten haben mochten. Sein Secundant führte ihn zu einem geschickten Chirurgus, der ihn verband und bei der eben obwaltenden Hitze einige Tage Ruhe im Zimmer empfahl. Reichardt verstand sich um so williger dazu, da er den ganzen Vorfall seinen Eltern gerne verborgen hätte. Diese benahmen sich aber in der Folge so, daß er wohl merken konnte, wie auch bei ihnen das Ehrgefühl die Furcht vor der Gefahr überstimmte, so sehr sie auch für das Leben ihres Fritz besorgt waren. Seine liebenswürdige Schülerin aber erfuhr nie, daß sie die Veranlassung zu dem Duell gewesen.

Jener Hieb war jedoch seiner Musikübung nicht günstig, denn es währte einige Monate, ehe er die rechte Hand wieder brauchen konnte, und beim Clavierspielen ist ihm die Schwäche zweier Finger nachher immer etwas nachtheilig geblieben. Einige andere Schlägereien auf der Universität, bei denen er besser wegkam als das erste Mal, übergehen wir als weniger bedeutsam für das fernere Leben.

Die größte Lust des Königsberger Burschenlebens bestand in der drei bis vier Monate dauernden sichern Schlittenbahn. Nicht nur der Pre-

gelfluß, das ganze frische Haff trug die Wintermonate hindurch, die nicht selten bis in den ersten Frühlingsmonat hinein sich verlängerten, die schwersten Frachtwagen. Auf den leichten einspännigen, mit Hartrabern bespannten Schlitten konnte man bei guter Bahn ohne Schnee, mit einmal untergelegten Pferden an einem Tage nach Elbing, ja wohl bis nahe vor Danzig hinfahren; ein Weg von mehr als zwanzig Meilen. Dies Vergnügen kostete manchem polnischen Pferde das Leben. Selten war das Pferd, das den Winter über recht im Schlitten benutzt worden war, im folgenden Sommer noch zum Reiten brauchbar; denn auch das Reiten der Burschen bestand fast immer im Wettrennen. Von dieser Gewohnheit blieb Reichardt lange noch die Lust an der Hetzjagd, so wenig er auch sonst die Jagd liebte und zur Grausamkeit geneigt war.

Mit seinem Freunde Bock, der damals schon die Studentenjahre hinter sich hatte, machte er gar manchen interessanten Ritt; vorzüglich gern nach der Kapoen'schen Haide und dem darin gelegenen Vierbrüderkruge, deren schöne Legende aus den Zeiten des Kampfes der braven Preußen mit ihren Unterdrückern vom deutschen Orden, einen eigenen Zauber auf die Phantasie ausübte, so wenig reizend auch der sandige todte Fichtenwald und die Bewirthung im ärmlichen Gasthause waren.

Das stets wachsende Interesse an dem Umgange mit diesem sinnigen Freunde zog ihn nach und nach immer mehr von jener wüsten Gesellschaft und Lebensweise ab und zur Beschäftigung mit der Singcomposition hin.

Bock dichtete mit Sinn und Geschmack und manches seiner Lieder gelang dem treu nachfühlenden Componisten. Auch diesen beschäftigte die Dichtkunst nicht selten, wiewohl nie glücklich genug, um Gedichte von bleibendem Werthe hervorzubringen. Jedoch nahm er Antheil an einer preußischen poetischen Blumenlese, die in dem engen Kreise der durch Liebe zu den Künsten und Wissenschaften vereinigten Freunde entstand, durch die üble öconomische Verfassung des Verlegers aber nie dazu kam, ausgegeben zu werden. Um einige Arbeiten des die Redaction besorgenden Professors Kreuzfeld ist es wohl schade, daß die Herausgabe unterblieben ist. Es enthielt diese Blumenlese auch die von ihm gesammelte und übertragene Lithauische „Daiens", die Lessing und Herder in ihren Sammlungen nicht haben.

Bock übersetzte damals die artige kleine französische Operette von Favard: „Rose et Colas" und ich machte die Musik dazu. Dies

Schlacht bei Tannenberg 14 Juli 1410, deutsch Ordensritter gegen den König v. Polen.

war die erste etwas größere Singcomposition, in der ich mich versuchte. Sie ist später unter dem Titel: „Häns chen und Gretchen“ zugleich mit „Amor's Guckkasten“ in Leipzig im Clavierauszuge gedruckt, aber nie so vollständig in Partitur gesetzt worden, um sie einem Theater anbieten zu können[1]).

Eine andere sehr angenehme Unterhaltung gewährte dem musikalischen Studenten ein Liebhabertheater im Hause eines Doctor Gervais, der schöne und gebildete Töchter hatte. Man mußte in ihm mimisches Talent entdeckt haben, denn man ließ ihn mit seinem vollen, roth und weißen Gesicht erst den Galeerensclaven in „Großmuth und Liebe“[2]), dann sogar den Major Tellheim in „Minna von Barnhelm“ spielen. Als Rips Raps in Lessing's „Schatz“, den er bei einem andern Familientheater einst hinter den Coulissen übernehmen und während die andern sich ankleideten, schnell einstudiren mußte, weil der eigentliche Darsteller dieser Rolle ausblieb, zeigte er Anlage zum Komischen.

Ein Tanz, den ich leidenschaftlich liebte, obwohl ich im Tanzen fast nur ein nicht ganz ungeschickter Naturalist war, schloß dann gewöhnlich diese frohen Abende.

Gern hätte unsere kleine Truppe auch die damals so beliebten Hiller'schen Operetten aufgeführt, es war aber nicht möglich so viele Stimmen zusammen zu bringen, um sie auch nur so leidlich dumm ausführen zu können, wie sie von den Naturalisten im Gesange auf dem Döbbelin'schen Theater gegeben wurden.

Die Erscheinung dieser Truppe oder vielmehr Familie, aus der sie vorzüglich bestand, machte damals in Königsberg Aufsehen. Die ungeheure, fast geniale Insolenz des Principals[3]), der alle Arten von

---

[1]) Reichardt irrt sich in dieser letzten Angabe; der Clavierauszug beider Operetten erschien 1773 bei Hartknoch in Riga.

[2]) Nach dem Französischen des Fenouillot von Falbaire.

[3]) Karl Theophilus Döbbelin, 1720 in Berlin geboren, (Schmidt's Chronologie des deutschen Theaters; nach Andern 1727 zu Königsberg in der Neumark geb.), studirte in Frankfurt a. d. O. und in Halle die Rechte, mußte aber wegen eines Tumultes, bei dem er sich betheiligt flüchten und trat um 1750 in die Gesellschaft der Neuberin ein, mit welcher er Jahre lang umherzog. 1767 errichtete er eine eigene Truppe, mit der er Preußen bereiste; seit 1775 hatte er ein stehendes Theater in Berlin gegründet; er starb 1793. Seine Frau, eine geb. Neuhoff trennte sich 1775 von ihm. Caroline Maximiliana seine Tochter und Carl und Friedrich, seine beiden Söhne, bildeten den Grundstock der Gesellschaft.

Rollen in seiner unerschütterlichen majestätischen Verblendung und Sicherheit abspielte und absang und dann hinterher critisch historisch beleuchtete, die Schönheit seiner Frau, das entschiedene Talent, welches seine Kinder damals schon zeigten, oft auch die sonderbare Wahl der Stücke, in welcher die ganze Familie zugleich erschien, wie z. B. in dem fürchterlichen „Ugolino von Gerstenberg" u. a. machte ihr Auftreten auf einem Provincialtheater der damaligen Zeit wirklich imposant und merkwürdig.

Sinnigere Zuschauer bedauerten, daß durch das falsche Pathos, welches diese Gesellschaft sich angeübt hatte, die lustigen und witzigen Schwänke der extemporirten Stücke der vorhergegangenen Truppen verdrängt wurden und der gewandte Hanswurst verschwand[1]).

Hätte es ein weises, critisches Mitglied des kleinen Privattheaters nicht für unschicklich gehalten, ich würde gerne selbst den Hanswurst gespielt haben, so wenig eine solche Darstellung sonst in meinem Character liegen mag.

In diesem lustigen, bunten Leben vergingen fast drei Jahre, in denen außer dem Vortheil, den mein Kopf von Kant's ziemlich fleißig besuchten Vorlesungen zog, wenig für die Wissenschaften und noch weniger für die Kunst gewonnen wurde. Aber der Character entwickelte sich und das Selbstvertrauen wuchs mit jedem raschen Schritt in's Leben.

Zwei Männer haben durch ihren ausgezeichneten ganz von einander verschiedenen Character besonders tief auf das junge Gemüth Reichardt's gewirkt. Es waren Kant[2]) und Hamann. Ehe wir mit dieser Geschichte Königsberg verlassen, will ich noch etwas über jene beiden höchst merkwürdigen Männer sagen.

Kant war ein an Leib und Seele ganz trockener Mann. Magerer, ja dürrer als sein kleiner Körper hat vielleicht nie einer existirt,

---

[1]) A. W. Schlegel redet in seinen Vorlesungen über dramatische Kunst dem Hanswurst ebenfalls das Wort. Er sagt: „Hanswurst als allegorische Person ist unsterblich und wenn man ihn noch so sicher begraben zu haben glaubt, so kommt er unversehens in irgend einer gravitätischen Amtskleidung wieder zum Vorschein".
(Anm. Reichardt's).

[2]) Immanuel Kant, der große Philosoph, war am 22. April 1724 in Königsberg geboren und seit 1770 ordentlicher Professor der Logik und Metaphysik an der dortigen Universität; er starb, in fast völlige Geistesschwäche verfallen, am 12. Februar 1804. Der nachfolgende Aufsatz über Kant und Hamann findet sich abgedruckt in dem Taschenbuche: „Urania" vom Jahre 1812, pag 257—266.

kälter, reiner in sich abgeschlossener wohl nie ein Weiser gelebt. Eine hohe, heitre Stirn, feine Nase und helle klare Augen zeichneten sein Gesicht vortheilhaft aus. Aber der untere Theil desselben war dagegen auch der vollkommenste Ausdruck grober Sinnlichkeit, die sich an ihm besonders beim Essen und Trinken übermäßig zeigte. Das Bild vor dem Repertorium der allgemeinen Literaturzeitung drückt diese Eigenschaften auch gut genug aus und ist das ähnlichste, welches man von ihm hat. Er liebte sehr eine gute Tafel in fröhlicher Umgebung und war selbst ein angenehmer Gesellschafter, der durch ausgebreitete Belesenheit und einen unerschöpflichen Vorrath von unterhaltenden und lustigen Anecdoten, die er ganz trocken, ohne je selbst dabei zu lachen, erzählte und durch eignen ächten Humor in treffenden Repliken und Anmerkungen zu würzen wußte, so daß er, zudem man solch einen Mann gerne sprechen hörte, auch immer aufheiterte und unterhielt. Mancher, der sich oft in seiner Gesellschaft befand, mochte indeß sich auch wohl in dem Fall des braven, durch sein Unglück später bekannt gewordenen Roland's[1]) befinden. Als er nach fünftägigem Aufenthalt in Voltaire's Hause den geschwätzigen Greis mit seinem Reisegefährten verließ, rief dieser aus: „Könnt' ich doch fünf Wochen in des herrlichen Mannes Nähe so zubringen!" Roland aber erwiederte: „Ich hätt' es nicht noch fünf Stunden ausgehalten, denn ich mag auch wohl einmal das letzte Wort und Recht haben". Kant's Umgang wurde um so mehr von den besten Häusern und angesehensten Familien gesucht, da er sich durch die vollkommenste Rechtlichkeit und durch den ächten Stolz, der ihm nicht nur als dem geistreichsten Manne seines Orts, sondern als einem der tiefsten Denker, die je die Menschheit geehrt haben, wohl anstand, überall in hoher Achtung zu erhalten wußte, auch im Aeußern nicht nur stets sauber, sondern selbst stattlich erschien. Gegen ihn, ja auch wohl nur in seiner Gesellschaft würde sich gewiß nicht leicht Jemand etwas Unanständiges erlaubt haben; Kant würde es sicher nie ohne die strengste Rüge haben hingehen lassen. Er paßte

---

[1]) Jean Baptiste Roland de la Platière, Gründer des Jacobinerclubs, Handelsminister während der ersten Jahre der französischen Revolution, geb. zu Villefranche bei Lyon 1732; mit den Girondisten zugleich geächtet, erstach er sich auf der Flucht vor den Verfolgungen der Bergpartei mit einem Stockdegen auf der Landstraße unweit Rouen, nachdem er erfahren, daß seine Gattin Marie Jeanne Philippon am 18. November 1793 guillotinirt worden war.

auch um so mehr in jede große und kleine Gesellschaft, da er das Kartenspiel liebte und nicht gerne einen Abend ohne seine kleine L'hombrepartie zubrachte. Er hielt dieses für das einzige, stets sichere Mittel, den Kopf von angestrengtem Denken abzuziehen und zu beruhigen. Schöne Künste hatte er nie geübt und liebte sie auch nicht besonders; denn wie sehr man sich auch laut für dieselben erklären mag, übt man sie nicht selbst, bringt man nicht einigermaßen in ihr inneres Wesen ein, so sind und bleiben sie doch nur meist eine angenehme vorübergehende Spielerei. Ein sehr lebhaftes Gefühl, eine äußerst feine Reizbarkeit und heiße Einbildungskraft können vielleicht einzelne, ganz ausgezeichnete Menschen zu lebenslangen, wirklich genießenden Enthusiasten für die Kunst machen, wenn sie solche auch gleich nicht selbst üben; jene Eigenschaften besaß Kant aber nicht. Es war vielmehr, als wäre er lauter reine Vernunft und tiefer Verstand, neben welchen man wohl nur selten auch ein so gränzenloses Gedächtniß antreffen wird, als Kant besaß. Seine Vorlesungen wurden auch dadurch äußerst interessant und lehrreich.

Von des Morgens um sechs oder sieben bis zwölf Uhr pflegte er hinter einander zu lesen; kaum daß zwischen hinein eine Freistunde blieb; seltener las er des Nachmittags. Zwischen jeder Vorlesung, die er auf den Punkt schloß, ließ er sich zwanzig Minuten Zeit zur Vorbereitung für den folgenden Vortrag. Logik und Metaphysik las er gewöhnlich publice und auch privatim, dann noch abwechselnd Naturrecht, Physik, Ethik, Anthropologie und physische Geographie. Diese letztere war eine besonders angenehme und lehrreiche Vorlesung für junge Leute, durch die unermeßliche Belesenheit in Geschichte, Reisebeschreibungen, Biographien, Romanen und in allen Fächern, die nur je Materialien zur Bereicherung oder Erläuterung für jene Wissenschaft liefern konnten. Sein Gedächtniß zeigte sich dabei in seiner vollen Stärke; denn obgleich er die Hefte vor sich liegen hatte, sah er doch selten hinein und sagte oft ganze Reihen von Namen und Jahrzahlen frei aus dem Kopfe her. Er schien in allen Welttheilen zu Hause zu sein, obgleich er nie weiter als bis Pillau, sieben Meilen von Königsberg gekommen war. Er war auch unermüdet in Nachtragung alles dessen, was seine ununterbrochene Lectüre neues ihm gewährte. Man kann sich davon jetzt aus dem gedruckten Werke überzeugen, welches eigentlich nur aus seinen Heften besteht, nach welchen er die physische Geographie vortrug. Leider kommt darin manches doppelt vor, wäh-

rend wieder vieles fehlt, was sein mündlicher Vortrag ergänzte[1]). Aber auch seine Vorlesungen über abstracte Philosophie erhielten durch jenen Schatz von Erläuterungen und Beispielen, die ihm sein Gedächtniß darbot große Klarheit und Deutlichkeit, und seine Schriften sind vielen wohl immer dadurch so lange dunkel und schwierig geblieben, weil er den Lesern philosophischer Schriften zu viel zutraute, als daß er jene hinzuzufügen hätte für nöthig erachten sollen. Wie sehr er sich darinnen aber betrog, hat er an dem langen, fast allgemeinen Schweigen der Critik und an der Verkehrtheit der ersten Recensionen seiner Schriften wohl erkennen müssen, obgleich sie Männer wie Garve und Eberhardt zu Urhebern hatten u. s. w.

Hamann war eine ganz entgegengesetzte Natur. Das tiefste Gefühl, die glühendste Imagination waren in ihm mit einer Denkkraft vereinigt, die den tiefsten kantischen Speculationen nicht nur leicht folgte, sondern sie gerne noch vereinfachte und besser ordnete. Die höchste Kindlichkeit in seinem ganzen Wesen und Leben zeugte von der hohen innern Harmonie jener mannichfaltigen Seelenkräfte. Er hing sich an alles Gute und Schöne mit kindlicher Liebe und Hingebung und floh es bei der ersten unangenehmen Berührung, wie Kinder das Feuer fliehen, an dem sie sich verbrannt. Sein tiefes dunkles Auge, bald trüb umwölkt, bald hell aufblitzend, seine kräftige und doch fein bewegliche Nase, sein lieb- und gütevoller Mund, voll Lust und Leiden, offenbarten immer den schnellwechselnden Zustand seiner Seele, der sich nicht weniger in den lebhaften Bewegungen und wieder in der completten Erstarrung seines ganz markigen Körpers ausdrückte. Vor dem bloßen Gedanken an die Möglichkeit einer Unredlichkeit und Unwahrheit erschrack er bis zum Erstarren und Verstummen, und der kleinste Verdacht, der nur zu leicht bei ihm entstand, daß ein andrer gegen ihn die Achtung und Schonung vergäße, die er gegen Jedermann mit einer unglaublichen Zartheit und Gewissenhaftigkeit beobachtete, brachte ihn außer sich. So that unser Reichardt, der als Knabe das Glück hatte mit ihm Stub' an Stube zu wohnen und gewissermaßen unter seinem langen dunkelgrünen Schlafrocke aufzuwachsen einst als Jüngling die unbefangene Frage an ihn, ob er seine Schriften absichtlich so

---

[1]) Physische Geographie, herausgegeben von Rinck. Königsberg, 1801. 2 Bände oder Band 6 in den sämmtlichen von K. Rosenkranz und F. W. Schubart, 1832—42 herausgegebenen Werken. (Leipzig, 12 Bände).

dunkel mache, daß nur wenige Leser sie verstehen sollten, und der edle, zarte Mann erblaßte und verstummte wie ein züchtiges Mädchen, der man über ihre Unschuld eine verfängliche Frage vorgelegt hätte. Lange währte es, ehe er hinlänglich zur Sprache kommen konnte, um auf jene naive Frage eben so naiv zu erwiedern, daß es vielmehr seine einzige Sorge von jeher gewesen wäre, aus seinen Schriften alles Ueberflüßige auszustreichen, damit sie nicht wäßrig, weitschweifig und langweilig würden. Nur wer seine dunkeln, mystischen Schriften kennt, wird den Sinn und Werth dieser fünfzigjährigen Naivetät ganz sentiren.

Ein anderes Mal trug ihm der Jüngling Lavater's eben erschienene Physiognomik hin, um ihm sein eigenes Bild darinnen zu zeigen. Hamann glaubte beim ersten Anblick zu lange Ohren an dem Bilde zu erblicken und ward außer sich über den muthwilligen Schimpf. Erst durch genaues Vergleichen mit dem Originale, nach welchem jene Zeichnung gemacht, und mit seinen eignen Ohren, die wirklich ungewöhnlich groß waren und zu dem übrigens feinen harmonisch gebildeten Kopfe eben nicht wohl paßten, konnte er beruhigt werden. Da war er denn aber auch selbst wieder der lustigste, muthwilligste Spötter über seinen raschgefaßten Verdacht und über seine großen Ohren. Lieber, kindlicher Mann, wie entzücktest du deine Freunde in solchen schönen, genialen Augenblicken!

Es ist vielleicht manchem Leser interessant, den Ursprung des sonderbaren Costüms an jenem Bilde zu erfahren. Hamann verlebte seine Jugend bis über das Studentenleben hinaus in dem Hause seines Vaters, eines Stadtchirurgen in Königsberg, und ward von seinen Eltern so zärtlich geliebt, als er sie innig liebte. Da ihm nun Freunde eine gute Veranlassung zu einer Reise nach England bereiteten, um ihn aus dem engen träumerischen Leben zu reißen, in welchem er über sich selbst brütete, hatte er nicht den Muth von seinen Eltern persönlich Abschied zu nehmen. Er ließ sich daher in Oel malen, ganz in dem Costüme in welchem ihn der alte zärtliche Vater jeden Morgen im Bette fand, wenn er ihn zu wecken oder ihm einen guten Morgen zu bieten kam, im Hemde mit schwarzseidenem Bande vorne zugebunden und in einem bunten, seidnen Tuch um den Kopf. Dieses Bild hing er in sein Vorhängebett, damit der Vater es am Morgen seiner Abreise statt seiner dort fände.

Den Zweck der Reise verfehlten seine Freunde mit ihm, wie sie es wohl hätten voraus sehen können. Man hatte ihm kaufmännische Auf-

träge gegeben, die er alle nicht besorgte; er hing in London wie in Königsberg nur seinen eignen Gedanken nach. Eine merkwürdige Erscheinung beschäftigte dort sein Gefühl und seine Einbildungskraft auf's höchste. Er war eines Morgens auf der Straße einer schönen Frauensperson von edlem Wuchse begegnet, die mit einem lebhaften Blick zum ersten Male das Innerste seines Herzens aufgeregt hatte. Lange war er ihr durch das dickste Volksgewühl nachgegangen, um nur den Rand ihrer Schürze berühren zu können. Dann fühlte er sich beruhigt und sah sie nie wieder. Dieses Weib hatte einen so tiefen Eindruck auf ihn gemacht, daß, als nach dreißig Jahren ich ihn einst auf Antrieb mehrerer Freunde traulich befrug, warum er sich nicht eine gute Person, von der er mehrere Kinder hatte und die ihn mütterlich pflegte, antrauen ließe, um für die Zukunft aller Unordnungen und Streitigkeiten überhoben zu sein, er mit dem innigsten, ja heiligsten Ausdruck des wahren Gefühls mir liebevoll anvertraute: er könne sich dazu nicht entschliessen, weil es doch möglich wäre, daß jene edle Frau, die vor dreißig Jahren in London solchen tiefen, nie wieder empfundenen Eindruck auf sein Herz gemacht, ihm noch einmal in der Welt erschiene und vielleicht unter solchen Umständen, daß sie die Seinige werden könnte. Dann aber gebunden zu sein, das würde ihn in Verzweiflung stürzen. Ja, ihm würde dann wohl selbst vor ihrer Begegnung im künftigen Leben schaudern. Hamann war sehr religiös, und wenn ihm gleichwohl das Christenthum nicht für die höchste Höhe galt, zu dem sich der gotterfüllte Mensch erheben könne, so war er doch ein redlicher Freund und Verehrer desselben, als eines wohlthätigen Leiters zum Höchsten.

Diese wenigen Züge, denen man unzählige der Art, die alle von dem zartesten und tiefsten Gefühle zeugen, hinzufügen könnte, wenn es sich hier um eine Biographie des edlen Mannes handelte, werden hinlänglich seine zarte, ganz eigene Natur bezeichnen. Seine originellen Schriften offenbaren genugsam von seinem tiefen Geiste und kräftigen Humor. Als Philologen zeigen sie ihn wohl aber noch nicht ganz; denn er las und dachte in dreizehn verschiedenen alten und neuen Sprachen, die er mit solchem angestrengten Ernste trieb, daß wenn ein neues critisch bearbeitetes, neubereichertes Wörterbuch in einer jener Sprachen erschien, er sich in's Bette zu legen und nicht eher wieder aufzustehen pflegte, als bis er das ganze Werk von A bis Z genau durchgelesen hatte.

Wir werden diesen vortrefflichen, einzigen Mann nach Jahren

wieder mit dem Verfasser vereinigt, ihn auch später bei diesem in Berlin finden und dann noch manches Interessante von ihm nachzuholen haben. Hier sei nur noch gesagt, daß er auch einen sehr feinen Sinn für Musik hatte und selbst die Laute mit vieler Zartheit in jüngern Jahren spielte. Sein Lehrer und Jugendfreund Reichardt, der Vater, machte sich auch noch später oft die Lust, ihn mit angenehmen Nachtmusiken zu überraschen.

Diese[1]) machten auch mir immer großes Vergnügen. Manche schöne Frühlings- und Sommernacht hindurch ward in der Stadt und in den entferntesten Vorstädten, am liebsten an der Wasserseite mit Musik herum gezogen. Besonders gerne mit zwei Waldhornisten, die ausnehmend zart und angenehm bliesen, und deren einer ein gar lieber, naiver, lustiger Würtemberger war, Krieg mit Namen, Vetter des bereits genannten ritterlichen Studenten. Mit jenen Waldhornisten befand ich mich auch zuweilen mehrere Tage auf dem Landgute des für gewöhnlich in Königsberg lebenden Kanzlers von Korf. Er war ein Mann von vielem Geist und Wissen und von ächtem, tiefem Humor, der studirende Söhne und Vettern in den Ferien auf dem Lande um sich zu versammeln pflegte und für seine musikalische Familie gerne während dieser Zeit Musik draußen veranstaltete. All dies frohe Volk, das den musikalischen Studio nur ungern unter sich vermißte, wurde dann zusammen auf einen großen Saal gebettet. Kamen sie nun des Abends spät, nach einem zwar sehr vergnügt, aber doch nicht ohne allen Zwang verlebten Tage da oben zusammen, so ging meist ihre Lust erst recht an.

Gar laut durften sie aber trotzdem doch nicht werden, da unter ihnen die Gemahlin des Kanzlers schlief. Kam ihnen also die Lust zum Tanze und zu komischen Verkleidungen, wobei gewöhnlich die Sammthosen der ältern Herren als Alongeperücken und steife Burschenstiefel als Teufelshörner große Rollen spielten, so steckten die beiden gutmüthigen Waldhornisten das Schallloch ihres Instrumentes ins Kopfkissen und bliesen so schwach als möglich zu dem heimlichen nächtlichen Burschentanz.

Diese spuckhaften Tanzgeschichten erinnern mich an den militärischen Tanz von lauter ergrauten, sechs Fuß hohen, in altem Rheinwein berauschten Stabsofficieren von der Garde, an welchem der galante

---

[1]) Von hier an tritt wieder der Abdruck des Reichardt'schen Manuscriptes ein.

Fried. Alex. v. Korf, Kanzler † 1785.

Baron Bielefeld zur Zeit Friedrich's des Ersten in Potsdam Theil nehmen mußte.

Einst wurde ein solcher ausgelassener nächtlicher Spaß am Sonnabend bis spät in die Nacht fortgesetzt und der Hofmeister der jungen Herren, der nachmalige Kirchenrath Neumann in Königsberg, der am Sonntag früh draußen zu predigen hatte, vernahm den zu weit getriebenen Scherz sehr übel. Als ihm der Kanzler bei der Mittagstafel für seine gute Predigt einige freundliche Worte sagte, entschuldigte er es mit unserer Nachtschwärmerei, daß die Predigt nicht besser ausgefallen sei. Das nahm ihm wieder der Würtemberger so schlimm auf, daß er ihm mit komischem Eifer sogleich sagte: „Er habe sehr unrecht, sich über unsere Nachtmusik zu beschweren, seine Predigt könne dadurch nur besser geworden sein, denn die Musik treibe ja den Teufel aus".

Von den Universitätsfreunden Reichardt's wollen wir hier noch den genialen, kindlichen Dichter Lenz[1]) nennen, von dessen Jugend und nachherigem traurigem Schicksale Reichardt selbst einige interessante Züge in späterer Zeit bekannt gemacht hat (im ersten Band seiner kleinen Schriften), und den nachmaligen berühmten Doctor Herz[2]), der zwischen den Kant'schen Vorlesungen manches Gedicht machte, worinnen er seinen Freund bald als Orpheus, bald als Amphion besang.

So lieb und angenehm nun aber auch die allgemeine Theilnahme und Liebe, die Reichardt in seiner Vaterstadt genoß, sein Leben machte, trieb ihn doch die innere Unruhe und die Sehnsucht nach dem Weiterkommen in der Kunst hinaus in's Weite. Unerschwingliche Reisekosten aber und Universitätsschulden erschwerten die Ausführung nur zu lange.

Ein[3]) polnischer Fürst, der Reichardt im Kaiserling'schen Hause kennen gelernt, sein musikalisches Talent liebte und ihn für's erste bis

---

[1]) Joh. Mich. Reinhold Lenz, zu Seßwegen in Liefland 1750 geboren, studirte seit 1768 in Königsberg Theologie. Der unglückliche Dichter starb in größter Armuth zu Moskau am 24. Mai 1792. — Die kleinen Schriften Reichardt's sind leider nicht erschienen, wohl aber hat er über den Dichter im Berliner Archiv der Zeit, Jahrg. 1796, einen Aufsatz drucken lassen, der eine Berichtigung v. Nicolai zur Folge hatte.

[2]) Marcus Herz, der Philosoph, Arzt in Berlin, 1747—1803.

[3]) Hier beginnt im Reichardt'schen Manuscripte das 2. Buch der Autobiographie.

Danzig mitnehmen wollte, gab endlich die nähere Veranlassung zu einer Reise nach Berlin. Der Vorschlag kam so schnell und unerwartet, daß er sich kaum zu fassen wußte; die Casse des jungen Mannes war schlecht bestellt, der Credit nicht viel besser, und da seinen Eltern die gänzliche Entfernung des Sohnes, die sie wohl ahnen konnten, nicht angenehm war, so wollte er um so weniger abgehen von seinem bis dahin treulich gehaltenen Vorsatze, von ihnen keine weitere Unterstützung anzunehmen. Er wandte sich daher um Vorschuß an den reichsten Kaufmann seiner Bekanntschaft, den Commerzienrath Saturgus, mit dessen Familie er oft und viel Musik zu treiben pflegte und erhielt von ihm sechs Ducaten. Vier davon mußten zu den nothwendigsten Zubereitungen verwandt werden, und so trat der junge Künstler im Frühjahre des Jahres 1771 im neunzehnten Jahre seines Alters die Reise in die weite Welt mit zwei Ducaten in der Tasche lustig an. Die Reise bis Danzig ward ohne alle Kosten für ihn im Wagen des Fürsten schnell und bequem zurückgelegt. Dort logirte er sich in einen der besten Gasthöfe ein, welchen ein Rathsmusikus, Philipp mit Namen übernommen hatte, um seinem ältesten Sohn, einem gelernten Koch, Beschäftigung und Unterhalt zu verschaffen. Dieser recht liebe, hübsche junge Mann war ein enthusiastischer Naturdichter und besang den reisenden Künstler gar freundlich und herzlich in zahllosen Versen. Er war ihm in allem so gewärtig und dienstfreundlich, daß Reichardt bald glaubte, er sei als Freund vom Hause aufgenommen und könne so sorgenlos in den Tag hinein leben.

Er ward um so leichter in diesem Irrthum bestärkt, als er sich erinnerte, daß Philipp der Vater, ein alter Freund seines Vaters war und er mit diesem letzeren schon auf der früheren Reise in dem guten Hause eingekehrt war, ohne sich darum zu bekümmern, wie viel oder wie wenig damals bezahlt wurde.

Alte und neue Bekannte in der Stadt und besonders das liebe, gute Eichstädt'sche Haus nahmen den jungen Gesellen gern und freundlich auf und hatten Vergnügen an seinem Clavier- und Violinspiele. Am letzteren interessirte damals besonders seine Begabung zur freien Phantasie, der er oft im dunkeln Nebenzimmer oder Vorsaale stundenlang freien Lauf ließ und manchen Satz nicht selten zwei- und dreistimmig ausführte. So ging es einen Monat lang gar lustig her. Am Ende dieses Monats aber präsentirte Herr Philipp seine bogenlange Rechnung, von der Hand des poetischen Sohnes zierlich ge-

schrieben. Aus dieser ergab sich ganz klar, daß der leichtsinnige Musiker mit einigen baaren Vorschüssen, die ihm sein dichtender Freund sehr willig gemacht hatte, schon nahe an hundert Thaler schuldig geworden war. Er erschrak aber nicht, so unerwartet ihm der Besuch auch kam und versicherte Herrn Philipp, nächstens werde er ein Concert geben und ihn von der Einnahme bezahlen. Damit war der Mann zufrieden. Nun dachte er zum ersten Male ernstlich daran, den auf Gelderwerb sinnenden Virtuosen zu machen. Der Fürst Sangusko, ein freundlicher, gefälliger Mann, übernahm es eine Subscription zu einem Ducaten die Person für ein solches Concert in seinem Kreise zu veranstalten. So weit sein Subscriptionszettel reichte hatte das auch keine Schwierigkeit. Wie aber so einige und zwanzig Namen darauf standen stockte es damit und der ganz ungewöhnlich hohe Preis, den der Fürst nach seiner freigebigen Art bestimmt hatte, war wohl Ursache, daß das Danziger Publikum eben nicht viel Antheil an dem Concerte nahm. Es war ohnehin die schöne Jahreszeit, Mai oder Juni, in welcher mancher gute Danziger sich's lieber seine Ducaten kosten ließ, den jungen Künstler bei einer Spazierfahrt nach den drei Schweinsköpfen mit einem reichen Mittagsmahl und altem Rheinwein zu bewirthen, als sie für sich und seine Familie für ein Sommerconcert am hellen Tage auszugeben.

Es wurden auch nicht gerade große und lockende Veranstaltungen getroffen, noch weniger einladende Ankündigungen veröffentlicht; das Concert blieb vielmehr ganz eigentlich ohne irgend eine öffentliche Bekanntmachung und der Subscriptionszettel mochte wohl eben nicht weit in den bürgerlichen Kreisen herumgekommen sein.

Das ganze Programm bestand aus einer Symphonie, welche die damals gut zusammengesetzte Rathsmusikbande, das einzige dortige Orchester, vollkommen genügend ausführte, aus einem Violinconcert von Fr. Benda, einem Violinsolo von Veichtner und einem Clavierconcert von Ph. Em. Bach, welches alles der junge Virtuose zur Freude der kleinen Versammlung unbefangen und lebhaft hinter einander weg spielte, sich zwischenein mit seinem feinen Auditorium frei unterhaltend. Der ungezwungene, einfache Character und die gute äußere Haltung des Spielenden interessirte vielleicht manchen Zuhörer ebenso sehr, als die Musik selbst. Der angesehenste Theil der Versammlung empfahl sich am Ende dem bezahlten Musiker ganz so, als ob er der Wirth einer frei gegebenen angenehmen Gesellschaft gewesen wäre, mit

vielen verbindlichen, dankenden Ausdrücken. Der Ertrag genügte nicht ganz zur Bezahlung des Wirthes; indeß sah dieser doch Ernst und blieb den nächsten Monat wieder so ruhig als den ersten; sein Gast nicht weniger ebenso unbesorgt und vergnügt im Kreise seiner guten Gesellen. Unter diesen war der Hofmeister eines jungen Herrn von Korf, Sohn des Starosten, des Bruders des Kanzlers von Korf in Königsberg, zu dem Reichardt um so mehr Vertrauen hatte, da er bei seiner guten, theilnehmenden Natur auch selbst musikalisch war und am Violinspiel des Reisenden große Freude hatte. Dieser wurde eines Tages um Rath befragt, wie da wohl aus der Verlegenheit und zum Reisegeld nach Berlin zu kommen wäre. Genau überschlagen gehörten wenigstens noch 50 Ducaten dazu. Schweckner, so hieß der brave Mann, der später sein Glück in Curland fand, rieth seinem jungen Freunde einen kurzen Brief deshalb an den Starosten von Korf zu schreiben, er selbst wolle ihm denselben zustellen. Das geschah auf der Stelle, aber kurz wurde der Brief eben nicht; denn das erste Gesuch der Art ward dem stolzen Künstler gar nicht leicht.

Schweckner ging sogleich zum Starosten und dieser hieß ihn den Brief vorlesen. Kaum hatte er aber mit dem Eingang begonnen, so rief der lebhafte Mann: „Nur die Hauptsache?" — „Fünfzig Ducaten zur Reise nach Berlin?" — „Recht gern, da muß der liebe Junge ja hin", ließ sich die Chatoulle reichen und zählte dem guten Vermittler die fünfzig Ducaten hin. Dieser brachte sie mit vieler Freude seinem jungen Freunde. Der edle, großmüthige Starost nahm den Danksagungsbesuch seines beschämten Schützlings gar nicht an, der nun bald darauf, heißesten Dank im Herzen, mit der fahrenden Post nach Berlin abreiste. Ehe wir aber Danzig verlassen, müssen wir noch eine sehr interessante Bekanntschaft oder vielmehr Befreundung nachholen, die Reichardt hier erlebte und bis an's Ende genoß.

J. A. P. Schulz[1]), der nachherige dänische Kapellmeister kam von

[1]) Reichardt weist hier in einer Anmerkung wiederholt auf den ersten Band seiner vermischten Schriften hin, die wie es scheint, damals zum Druck vorbereitet und gesammelt waren, leider aber wie so vieles, das der thätige Mann zu veröffentlichen beabsichtigte, nicht erschienen sind. Doch läßt sich glücklicher Weise hier der Ausfall theilweise decken, indem die sehr anziehend und liebevoll geschriebene Biographie Schulz's von Reichardt im dritten Bande der Allg. musikalischen Zeitung (Leipzig, 1800 bis 1801) sich, wenn auch beklagenswerth genug, nur fragmentarisch vorfindet.

J. A. P. Schulz, der Sohn eines Bäckers zu Lüneburg, war am 30. März

Berlin durch Danzig, um eine polnische Gräfin nach ihrer Heimat zu begleiten. Gleich bei dem ersten Besuch, den Schulz bei Reichardt machte befreundeten sich die beiden jungen Leute so herzlich, wie sie es bis an's Ende des nur zu kurzen Lebens Schulz's geblieben sind, ohnerachtet beide mit gleichen Aussichten und Hoffnungen auf demselben Wege der Kunst und der Welt wandelten.

Noch eines an sich unbedeutenden, aber für des jungen Künstlers Art characteristischen Vorfalles soll hier Erwähnung geschehen. Er ließ sich an einem heißen Tage ein Glas Limonade auf sein Zimmer setzen. Als er Abends durstig nach Hause kommt und es in einem Zuge austrinken, auch noch die Citronenscheiben eifrig mit den Zähnen zerdrücken will, fährt ihm ein gallenbitterer Geschmack durch den Mund und er entdeckt, daß er eine große Kreuzspinne mit den Zähnen zermalmt hatte. Dies Thier war ihm längst besonders zuwider und so faßte er mitten in dem unglücklichen Zustande, der auf die Entdeckung folgte, den Entschluß, sich mit ihm recht vertraut zu machen, um so hoffentlich allen übertriebenen Ekel los zu werden. Er fing Spinnen aller Art, wo er sie fand, ließ sie sich erst im Gesicht, um den Mund, endlich in den Mund hineinlaufen und ermannte sich mehrmals, sie zu zerbeißen. So ward er nach und nach des Abscheu's vor diesem unschuldigen Thier und vor jedem seines Gleichen gänzlich los.

Von der freudeleeren Reise durch das öde Pommern und die san-

---

1747 geboren, 1762 kam er nach Berlin, um bei Kirnberger seine musikalischen Studien zu vollenden, ging dann mit der Fürstin Sapieha fünf Jahre auf Reisen, wurde 1776 Musikdirector am franz. Theater in Berlin, 1780 Kapellmeister des Prinzen Heinrich von Preußen, 1787 Kapellmeister in Kopenhagen. Seine wankende Gesundheit nöthigte ihn 1795 nach Deutschland zurückzukehren, wo er vergebens Wiederherstellung und Genesung suchte. Er starb am 20. Juni 1800 zu Schwedt. Schulz war einer der vorzüglichsten Opern- und Liedercomponisten seiner Zeit.

Reichardt erzählt über das Begegnen in Danzig Folgendes: „Er konnte mir damals nur ein im Berlinischen Styl gearbeitetes Trio für zwei Violinen und Cello und ich ihm nur eine Claviersonate zeigen, an der ich eben arbeitete und die bald darauf in Berlin gedruckt wurde. Wie oft haben wir nachher noch über unsere damalige Rechtgläubigkeit an die durch die Berlinische Schule geheiligten Formen gelacht! Als ich ihm meine Sonate bis auf den zweiten Theil des letzten Satzes vorgespielt hatte, sagte er zu mir: „Nun fehlt nur noch eine gute Ausweichung in einen verwandten Mollton und eine glückliche Rückkehr in den Hauptton zur Wiederholung der vorzüglichsten Stellen des ersten Theils, und die Sonate ist comme il faut". Dieses comme il faut war mir Provincialen an der großstädtischen Diction aufgefallen und im Gedächtniß geblieben und wurde nachher zur sprüchwörtlichen Redensart unter uns".

dige Mark erinnert er sich weiter nichts, als den angefüllten Postwagen, von dem Lichtenberg sagt, man habe ihm die Bedeckung gegeben, damit die Vorübergehenden nicht sehen möchten, welche verteufelten Gesichter die Reisenden darinnen über die bösen Wege und das harte Fuhrwerk schnitten. Der Reisende benutzte gern jeden schattigen oder nur irgend festen Fußweg neben dem sandigen Fahrwege zum Gehen.

In Berlin fand Reichardt einen seiner liebsten Jugendfreunde als Officier beim Cadettencorps wieder. Es war der Lieutenant von Szervansky, der ein in Königsberg stehendes Infanterieregiment aus Delicatesse verlassen hatte, weil sein jüngerer Bruder durch unglückliche Jugendhändel auf eine unangenehme Weise von dem Regimente abgegangen war. Szervansky konnte seinen Freund in seiner Wohnung aufnehmen und ihn von den öconomischen Einrichtungen des Cadettenhauses Vortheile ziehen lassen. Damals bezahlte ein Officier dem Koch jener Anstalt für recht gutes Mittag- und Abendessen mit dem Brod nicht mehr als vier preußische Thaler monatlich. Ein Aufenthalt von ein paar Monaten konnte hier also mit wenigem Gelde bestritten werden, und zu längerem Bleiben lud die Jahreszeit, die für Berlin unmusikalisch war, nicht ein. Die schöne, prächtige Stadt machte großen Eindruck auf den jungen Reisenden, und die Hauptgebäude derselben wurden am Arm des Freundes, der ein aufgeweckter Mann von Sinn und Geschmack war, fleißig und sorgfältig besucht. Das Opernhaus, welches ein Jugendfreund des großen Friedrich, Herr von Knobelsdorf[1]) bald nach dessen Regierungsantritt (1741—42) im edelsten Styl erbaut hatte, das Schloß, das Zeughaus und so manches andere herrliche Gebäude Schlüter's und Ersanden's mit ihren großartigen Verzierungen erfüllten die Seele des feurigen Künstlers mit neuen und schönen Bildern. Die colossalen Statuen in Bronçe und Marmor, die ersten die er sah, machten einen mächtigen Eindruck auf ihn, besonders das meisterhafte Denkmal des großen Kurfürsten.

Der Freund hatte schon längst die Bekanntschaft der damals berühmtesten Gelehrten und Künstler gemacht und konnte ihn so leicht bei ihnen einführen. Der erste Gang war zu Ramler[2]), der Lehrer

---

[1]) G. H. W. v. Knobelsdorf, 1697—1753.

[2]) K. W. Ramler, geb. zu Colberg 1725, gest. zu Berlin 1798. Die Einleitung in die schönen Wissenschaften, nach dem Französischen des Herrn Batteux mit Zusätzen vermehrt, erschien zuerst in 4 Bänden zu Leipzig 1754. Dann wiederholt 1762, 1769, 1774 u. s. w.

am Cadettencorps war und den jungen Edelleuten, die übrigens ganz militärisch erzogen wurden, nach seiner Uebersetzung des Batteux die sogenannten schönen Wissenschaften las. Er nahm den Fremdling freundlich auf, und da dieser ihm von seinem Freunde Bock Gedichte zur Durchsicht zu überbringen hatte, kam die Rede leicht auf Poesie und Declamation. Bald und hernach öfter declamirte ihm Ramler mehrere seiner Oden und Arien aus seinen geistlichen Cantaten, die er fast absang. So befremdend diese übertriebene, nach einer eignen Theorie ausgebildete Declamation auch war und so widerlich sie oft in's Singende und Heulende fiel, konnte sich der Zuhörer daran doch eher gewöhnen als an den höchste Begeisterung affectirenden Gelehrten, an sein Kopf- und Augenverdrehen, sein Zurückwerfen des Nackens und an die kleinliche, spielende Action mit Händen und Füßen, welche seinen Vortrag störend begleitete. Dies alles fiel um so mehr auf, da Ramler gar nicht vortheilhaft gebaut war und eine kalte, bedeutungslose Physiognomie hatte. Er war lang und hager, das Gesicht ziemlich flach, das Auge matt, der lippenlose Mund dicht geschlossen und das Kinn schnell abfallend. Nimmt man dazu noch seine glatte, gepuderte Perücke und seine ganze bürgerliche Kleidung, die meist in einem braunen Flausoberrock mit schmalen goldenen Tressen eingefaßt bestand, so machte die ganze Erscheinung einen gar zu fatalen Contrast mit dem Ton eines begeisterten Dichters. Da nun gar seine Poesien selbst kalt und gemacht waren und eines so hohen lyrischen Schwunges im Vortrage gar nicht bedurften, so wird man sich nicht wundern, daß seine Declamation Menschen von gesundem Sinn und Gefühl nicht befriedigte und nur solche sich davon eingenommen zeigten, die im Sonderbaren und Uebertriebenen Genie zu erkennen oder einen einmal begründeten Ruf unter allen Umständen aufrecht erhalten zu müssen glaubten.

Ramler führte uns auch zu seinem Freunde, dem Historienmaler Rode[1]), dessen äußere Erscheinung mich sehr frappirte. Die Besuchenden waren bereits in dem sehr stattlichen, mit Geschmack gebauten und eingerichteten Hause des Künstlers zum Hauptstockwerk hinaufgestiegen und durchwandelten schon eine Weile die schönen Zimmer und Säle mit den großen historischen Gemälden des Künstlers ausgeziert. Der

---

[1]) Bernh. Rode, Maler und Radirer, Director und Professor der Academie der Künste und mechanischen Wissenschaften, geb. in Berlin 1725, gest. 1797.

junge, lebhafte Musiker erwartete schon mit Ungeduld den verehrten Meister herrlich gestaltet und gekleidet hereintreten zu sehen, als ein kleines Männchen, in einem alten grauen Flausrock mit grauen wollenen Schuhen und einer eben solchen Hausmütze, unter tausend Entschuldigungen und Dankbezeugungen für die Ehre des Besuchs hineingeschlichen kam. Nie stand wohl die Erscheinung mit der Erwartung in größerem Contrast. Ramler entwickelte oder erklärte gern die reichen, durchdachten Compositionen, wodurch sich die Werke des Herrn Rode auszeichnen. Für diesen selbst geschah es aber immer in zu vortheilhaften Ausdrücken, er beschränkte mit bebender, stotternder Stimme jedes ihm ertheilte Lob, welches Ramler oft mit denselben enthusiastischen Gebärden aussprach, mit welchen er zu declamiren pflegte.

Eine andere nicht weniger seltsame Scene, wenn auch in ganz anderer Art, erlebte Reichardt bei dem Maler Frisch[1]), wohin ihn seine Landsleute zu einer kleinen häuslichen Geburtstagsfeier mitnahmen. Herr Frisch, ein lieber, freundlicher Mann, der die Gewohnheit hatte bei seinen Reden oft recht herzlich zu lachen, konnte an dem Tage gar nicht aus dem Lachen herauskommen und benahm sich gegen seinen jungen Gast so sonderbar artig und zärtlich, daß dieser in nicht geringe Verlegenheit gerieth. Die Witze und das lebhafte Gespräch der schönen Freundinnen des Hauses, die er da traf, vermehrten nur seine Befangenheit. Erst lange nachher habe ich erfahren, daß mir mein jungfräuliches Milch- und Blutgesicht, welches mir schon so oft Spott zugezogen, hier einen comischen Streich gespielt hatte. Herr Frisch hatte mich nämlich für ein verkleidetes Mädchen gehalten, mit welchem ihn seine Freunde hätten necken wollen, und die andern wußten aus dem Irrthum Vortheil für ihren Geburtstagsspaß zu ziehen.

Den meisten Genuß für das gesellige Leben und auch für die Kunst gewährte die Bekanntschaft mit Herrn Nicolai[2]) und dessen gastfreiem Hause. Hier ward oft Musik gemacht, und wenn die Ausführung gerade nicht dem Eifer entsprach, so war es doch immer gute,

---

[1]) Joh. Christ. Frisch, seit 1805 Director der königl. Academie der Künste; Historienmaler, geb. zu Berlin 1739.

[2]) Christ. Friedr. Nicolai, geb. zu Berlin 1733, gest. 1811, berühmter Buchhändler und Schriftsteller; von ihm: „Leben und Meinungen des Mag. Seb. Nothanker". B. 1773—76 und andere Romane und die für die Zeitgeschichte sehr interessante Reisebeschreibung durch Deutschland und die Schweiz. 12 Bde. B. 1783—96.

meistens merkwürdige alte Musik, für die ich schon damals eine große Vorliebe hatte, die man da blos zu eigenem Genuß ausführte. In diesem Hause lernte ich auch Herrn Eberhard[1]) als einen eifrigen und feinen Musikkenner und einen angenehmen Tenorsänger kennen, dessen Gespräch manche Idee in mir weckte, die nicht unfruchtbar blieb.

Unter den Tonkünstlern Berlins war Kirnberger[2]) die merkwürdigste Erscheinung. Sein großer Eifer sich junger Talente anzunehmen, den er damals eben an Schulz und Vierling so rühmlich bewies, ließ ihn auch gleich anfangs sehr freundlich gegen mich sein. Er spielte mir gern die Meisterwerke J. Seb. Bach's auf seinem überaus rein gestimmten Clavier und trug sie mit einer seltenen Deutlichkeit und Präcision vor, unerachtet er an der rechten Hand einen steifen Finger hatte. Er nahm meine Bitte, von ihm den ersten Unterricht in der Composition zu erhalten, freundlich auf und sprach mir im Vertrauen von der Nothwendigkeit, beim Unterricht fleißig zu schreiben und jede Aufgabe vielfach mit der Feder zu üben. Seine Lehre vom Grundaccorde, aus dem die übrigen alle abgeleitet werden, und vom Grundbaße war jedoch so verworren, daß die größte Aufmerksamkeit dazu gehörte, eins vom andern zu scheiden, und der lernende Zuhörer nur immer darauf bedacht sein mußte, sich das Gehörte deutlich zu machen und besser zu ordnen, als es vorgetragen wurde. Da Kirnberger in seinem neuen Schüler diese Fähigkeit und das eifrige Bestreben sie anzuwenden bemerkte, faßte er ungerechten Verdacht, der bald darauf durch eine Claviersonate bestärkt wurde, die jener in Danzig gemacht und die er nun Kirnberger als eine Probe seiner bisherigen naturalistischen Compositionen hören lassen mußte. Diese Sonate war überhaupt das erste Stück, welches Reichardt vor Kirnberger spielte. Als er sie geendigt hatte sagte dieser in dem hämischen Tone, den er immer

---

[1]) J. Aug. Eberhard, in Halberstadt 1739 geb., 1768 Prediger in Berlin, 1774 in Charlottenburg, 1778 Professor der Philosophie in Halle, gest. 1808; Verfasser eines Handbuchs der Aesthetik, (Halle, 1807, 4 Bände), das vielen Beifall fand.

[2]) J. Phil. Kirnberger, einer der berühmtesten mus. Theoretiker, wurde zu Saalfeld bei Rudolstadt 1721 geboren, kam 1739 nach Leipzig, wo ihn J. Seb. Bach zum Schüler annahm, und hielt sich dann 1741—51 als Cembalist bei verschiedenen Fürsten und Herren in Polen auf. Nach Deutschland zurückgekehrt, ging er zunächst nach Dresden, dann nach Berlin, wo ihn Graun der Prinzessin Amalie zum Kapellmeister empfahl. Diese Stelle begleitete er bis zu seinem Tode, 1783. Sein wichtigstes Werk ist: „Die Kunst des reinen Satzes". 2 Bände. Berlin, 1774—76.

hatte, wenn er übler Laune war: „Als ein junger lustiger Kerl, der damals mehr Lust hatte, als ich jetzt habe sich mit Narren herum zu necken, hörte ich auf einem Dorfe einen alten Organisten ganz curiose, verworrene Sachen spielen. Mich gelüstete danach zu wissen, wie der Mann darauf käme und wie er das anfinge, so etwas hervor- und herauszubringen. Ich ging darauf ganz demüthig zu ihm, stellte mich unwissend und unerfahren und bat ihn um seinen vortrefflichen Unterricht. Der alte Geck war dumm genug in die Falle zu gehen und ich hatte den Spaß, eine Zeit lang den tollsten Unterricht zu erhalten, den wohl je ein Mensch erhalten hat und für die Zukunft den Gewinn, aus jener ganz verkehrten Lehrart, der doch oft viel wahres zu Grunde lag, manche gute Lehre zu ziehen. Unter anderm auch diese, daß wenn mich jetzt ein lustiger feiner Kauz eben so anführen will, ich's eher merke, als es sonst vielleicht geschehen wäre". Damit wandte er sich von seinem bestürzten, lernbegierigen Schüler ab und ließ ihn stehen. Da sich nun Reichardt auch schon hatte zu Schulden kommen lassen, von Hiller's Operetten, die in Kirnberger's Augen leeres Machwerk waren in dessen Gegenwart Gutes zu sagen, so hatte dies schon zu viel böses Blut bei ihm gemacht, als daß der Unschuldige mit all seinem geraden Wesen etwas bei ihm hätte ausrichten können, um den Verdacht, als hätte er ihn anführen wollen, zu heben und ihn wieder für sich zu gewinnen.

Kirnberger war ein sehr leidenschaftlicher Mann, welches sich auch in seinem höchst bedeutenden Gesicht, in welchem Leiden und Kämpfe tiefe Spuren zurückgelassen hatten, stark ausdrückte. Sein großer, kräftig gebauter Körper war dadurch so angegriffen, daß er selten zu einer ruhigen, sichern Haltung kam. In seinem Urtheil konnte er nur vergöttern oder verteufeln. Seine Götter hörten mit Johann Sebast. Bach auf; außer den Arbeiten der beiden Söhne desselben, Friedemann und Carl Ph. Emanuel und allenfalls noch denen von Fasch, war alles Uebrige in der musikalischen Welt Schund und elendes Zeug.

Die neueste und auffallendste Kunsterscheinung war für Reichardt damals das französische Theater in Berlin. Wenn es auch im Grunde nur mittelmäßig sein mochte, hatte es doch mehr bestimmten Kunstcharacter als das deutsche, dem es zwar nicht an einzelnen braven Schauspielern fehlte, bei denen aber keine Idee von Ensemble und kunstmäßiger Darstellung des Ganzen zu finden war. In den

französischen Vorstellungen sah er die erste Kunstaufführung, welche einen unverkennbar bestimmten Zweck und Character hatte. Das französische Theater fesselte ihn aber auch noch durch einen andern Zauber. Er sah da einige reizende Damen, deren eine ihn durch ihre Schönheit und Anmuth ganz entzückte. Er suchte ihren Namen zu erfahren, fing es aber zu ungeschickt an. Wie geschah ihm, als er einige Wochen später einen Brief an seinen Landsmann Friedländer abzugeben hatte, dieser ihn zu seinen wirklich sehr anmuthigen Schwägerinnen führte und er unter ihnen die Schönheit erblickte, die ihn im Theater so geblendet. Von dem Tage an verdankte er dem in vieler Beziehung wahrhaft großartigen Itzig'schen Hause viele frohe Stunden. Musik wurde da im reinsten, edelsten Sinn getrieben, Sebastian und Emanuel Bach mit einem Verständniß vorgetragen, wie sonst nirgends. Der beste Clavierlehrer wurde, wie noch andere treffliche Lehrer mit einer jährlichen Pension belohnt, damit die schönen, zahlreichen Kinder der Familie ganz nach Trieb und Gefallen jeden Unterricht in allen guten und wünschenswerthen Gegenständen nehmen konnten.

Zu einer interessanten Aufführung von Hasse's „Piramo e Tisbe" auf dem kleinen Potsdamer Schloßtheater kam ich leider zu spät. Die Schmähling, nachmalige Mara und Concialini sollen darin ganz meisterhaft gesungen haben. Ich mußte mich begnügen, neben den Lobeserhebungen über das ausgezeichnete Talent der Schmähling, die Geschichte ihres königlichen Engagements zu hören. Einen Freund begleitend kam sie mit ihrem Vater, einem Cassel'schen Musiker, der schon früh mit ihr Reisen bis nach England gemacht und die letzten Jahre in Leipzig verlebt hatte nach Potsdam. Sehr natürlich wünschte sie vor dem König, dem großen Beschützer der Tonkunst singen zu können. Die beiden Künstler Benda und Quanz thaten alles Mögliche, ihren König auf das große Talent der jungen Sängerin aufmerksam zu machen; sein Vorurtheil gegen deutsche Stimmen und deutschen Gesang machte es ihnen aber schwer, mit ihren Vorstellungen durchzudringen. Endlich willigte der König doch darein sie zu hören. Sie ward zum täglichen Concert desselben eingeladen. Als sie die erste Arie zu singen anfing, setzte sich der König in einiger Entfernung von dem Instrument nieder und spielte ziemlich laut mit seinen Windspielen, von welchen er stets umgeben war. Bald aber ward er aufmerksamer, trat näher zu ihr hin, lobte ihre Stimme und fragte sie, ob sie die Graun'sche Bravourarie: „Mi paventi" kenne? Die

Arie ward herbeigeholt und zur größten Zufriedenheit des Königs vorgetragen. Bald darauf gab der König seinem Lehrer und Liebling Quanz den Auftrag, mit der Sängerin des Engagements wegen zu unterhandeln. In der ersten Unterredung darüber glaubte sie oder vielmehr ihr Vater im Verhältniß zu ihrem bisherigen Gehalt von 500 Thalern vom Leipziger Concert recht viel zu fordern, wenn er das Dreifache verlangte. Er hatte aber die Summe von 1500 Thlrn. kaum ausgesprochen, so fiel ihm der für die große Gesangskünstlerin väterlich besorgte Quanz in die Rede und sagte: „Sie meinen doch 1500 Thlr. für die Oper und eben so viel für's Concert des Königs, in welchem ihre Tochter gewiß auch oft singen wird?" und so wurde sie mit 3000 Thlrn. jährlichen Gehaltes sogleich angestellt. 1. p. 301.

An dem Hause des trefflichen, alten Concertmeisters Benda in Potsdam machte der Reisende eine höchst erfreuliche Bekanntschaft. Die ganze Familie nahm ihn sehr liebevoll auf und ließ ihn so manches hören, was seine Liebe und Achtung für die große Benda'sche Schule noch verstärkte. Franz Benda spielte damals nur selten noch Violine; er wirkte regelmäßig nur in den Kammerconcerten des Königs und zuweilen noch in der großen italienischen Oper mit. Reichardt hatte indessen das Glück, ihn einige Male auf der Violine phantasiren und einige seiner Capriccios spielen zu hören. Nie wird der Eindruck, den der volle Ton, die vollkommen reine Intonation, die überaus deutliche Pronunciation jedes Ausdrucks, jedes Vorschlags und der seelenvolle, rührende Vortrag auf ihn machte, aus seiner Seele verschwinden.

Der jüngste Sohn, Carl Benda, hatte viel von dem Ton und Vortrag seines Vaters, wie er ihm auch an Gesichtsbildung und im Character am ähnlichsten war. Die jüngste Tochter, Juliane, sang mit schöner, reiner Stimme und ächt altitalienischer, ausdrucksvoller Manier. Die Eindrücke, die ich aus diesem Hause schon damals mitnahm, haben hernach auf mein ganzes Leben entscheidenden Einfluß geübt.

Die an Kirnberger's Launen gescheiterte Hoffnung und die alte Neigung die Universität Leipzig besuchen zu können, wo viele ehemalige curländische Freunde studirten, bestimmten den unruhigen Reisenden bald nach Leipzig zu gehen. Auf der Reise dahin mit der gewöhnlichen fahrenden Post, die nicht bedeckt war, machte er die traurige Erfahrung, daß in Sachsen der Brodmangel, der im folgenden Winter bis zur Hungersnoth stieg, sich schon so sehr zeigte, daß in manchen Posthäu-

sern wohl andere Speisen, aber kein Brod für Geld zu haben war. Im Preußischen machte sich durch Friedrich's weise Vorkehrungen dieser Mangel so wenig fühlbar, daß Reichardt sein Brod bis zu Ende seines Berliner Aufenthaltes auf die obenerwähnte wohlfeile Art erhielt.

Einer lächerlichen Geschichte, die ihm bald nach seiner Ankunft in Leipzig mit einem Marqueur begegnete, sei hier noch erwähnt. Als er von einem langen, laffenmäßig aussehenden Kellner Kaffee begehrte, sagte dieser mit einer gedehnten, fatalen Aussprache: „Wollen Sie ihn auch mit Sahne?" Reichardt, der noch an die preußische Benennung „Schmand" gewöhnt war, verstand: „Wollen Sie ihn auch bezahlen?" schlug dem langen Laffen hinter die Ohren und sagte: „Willst du Esel einen Fremden, der zum ersten Male herkommt, fragen, ob er auch eine Portion Kaffee bezahlen kann?" Indem der arme, erschrockene Mensch erstarrt dastand, erkannten alte Universitätskameraden den Neuling an Sprache und Gebärde und hatten ihre helle Lust daran, daß er sich auf solche Art in Leipzig eingeführt. Die Ohrfeige ward leicht durch Freundlichkeit und eine absichtlich verlorene Partie Billard um einen Thaler wieder gut gemacht.

Von dem alten, braven Hiller[1]) wurde ich mit ausnehmender Liebe und Güte empfangen und nach wenig Tagen schon war ich ein geliebtes Mitglied dieser herzensguten Familie. Doch war dieses nicht das einzige und stärkste Band, das mich an Leipzig fesselte. Ich sah die schöne, herrliche Künstlerin Corona Schröder[2]) und ward zum ersten Mal im Leben von heißer, inniger, tief begeisterter Liebe erfüllt und ganz durchdrungen. Sie ward mir die Sonne, die Tag und Nacht, Freud und Leid mir bestimmte, alles erhellte oder verdunkelte. Das

---

[1]) Der Schöpfer des deutschen Singspiels, J. Ad. Hiller, geb. 25. Dezember 1728 zu Wendisch-Ossig, einem Dorfe in der Oberlausitz, lebte damals ohne Anstellung in Leipzig von dem Ertrage seiner Compositionen und der für Buchhändler gefertigten Uebersetzungen wissenschaftlicher Werke, daneben beschäftigte ihn die Direction der öffentlichen Concerte, wofür er aber erst 1781 einen kleinen Gehalt erhielt. Als Doles das Cantorat an der Thomasschule niederlegte, wurde er zu dessen Nachfolger erwählt; Krankheit und Mißstimmung vergällten dem sonst so ausgezeichneten und wackern Manne das Leben; er starb 1804 am 16. Juni.

[2]) Corona Elis. Wilh. Schröter, ein anbetungswürdiges Weib und ausgezeichnete Sängerin, in Warschau 1748 geb., war seit 1764 in Leipzig in den von Hiller dirigirten Concerten als Sängerin angestellt; 1778 erhielt sie einen Ruf nach Weimar als Concertsängerin; sie starb 1802.

Jahr, welches ich in Leipzig zubrachte, habe ich eigentlich nur für sie gelebt, so mannichfach ich mich auch nach vielen Seiten hin daneben zu beschäftigen suchte. Jeder Morgen und jeder Nachmittag ward fast ganz mit ihr, in ihrer Gartenwohnung vor der Stadt, an ihrem Flügel bei Hasseschen Partituren verlebt. Und wie verlebt! Sie sang, wenn gleich mit bedeckter Stimme, — denn diese war durch unvernünftige Anstrengung beim Unterricht, um den höchst möglichen Umfang zu erzwingen, früh geschwächt worden, — mit ganzer Seele und großem Ausdruck. Besonders declamirte sie das Recitativ meisterhaft. Ihre schöne Gestalt, ihre edle, hohe Haltung, ihr bewegliches, ausdrucksvolles Gesicht gab diesem recitativischen Vortrag eine Kraft, einen Zauber, den ich nie gekannt, vorher nie empfunden hatte. Für sie componirte ich die ersten italienischen Arien nach Poesien von Metastasio, fühlte aber sehr wohl, wie sie für eine solche Sängerin noch nicht gut genug waren, und kam gerne immer wieder mit ihr zu den Hasseschen Meisterscenen zurück, die sie so unübertrefflich vortrug. Besonders eine große Scene aus Hasse's „Artemisia", die mit der Arie schließt. „Rendetemi il mio ben, numi tiranni" konnte man gar nicht oft genug von ihr hören und es verging selten ein Tag, wo ich sie nicht von ihr mir erbat; aber auch nie habe ich ihr ohne die tiefste Herzensbewegung gelauscht. Dieser hohe Genuß hat mich vielleicht allein zu dem Künstler gemacht, der ich geworden bin.

Die schöne Corona fand auch großes Vergnügen an dem Violinspiel ihres jungen, begeisterten Anbeters, und in den wonnevollen Stunden, wo dieser ihren himmlischen Gesang begleiten durfte, übte er zuerst die Flügelbegleitung zum Gesange aus großen Partituren.

Göthe, dem Corona während seiner Universitätszeit in Leipzig das war, was sie einige Jahre später Reichardten wurde, die schwärmerisch verehrte und geliebte Freundin und dem sie es dann später in Weimar wieder wurde, hat damals das liebliche Wesen in dem Trauergedicht auf Mieding's Tod so wahr und schön geschildert, daß nach diesen Versen keine Worte sie mehr zu preißen vermögen.

Corona's Freude an Reichardt's Violinspiel trieb ihn an, von Neuem allen Fleiß darauf zu wenden. Auch Hillern gefiel sein kräftiger, ausdrucksvoller Vortrag und er veranstaltete daher öfter, als es sonst üblich gewesen, Concerte in seinem Hause um ihn zu hören und andere ihn hören zu lassen. Doch hatte der empfindliche Geiger die Grille

gefaßt, in dem öffentlichen Concerte, welches Hiller dirigirte und in welchem Corona sang, nicht spielen zu wollen; wohl weil es ihn verdroß, daß sie gegen ihre Neigung vor einem Publikum zum Singen genöthigt war, das ihnen beiden nicht anfeuernd und belohnend genug erschien; sie lebte allein von den 400 Thalern, die das Concert ihr jährlich gab.

Gleich am Anfange meines Aufenthaltes hatte ich Hiller's Rath, ein eigenes Concert im Schauspielhause zu geben befolgt, um mir so auf die kürzeste Weise etwas Geld zu verschaffen; denn ich war in Leipzig wieder ganz davon entblößt angelangt. Das Concert fiel nicht sehr ergiebig aus, gab aber Veranlassung, daß Curländer und Liefländer, die in Leipzig studirten und mich schon in Königsberg gekannt hatten, ein Concert im Richter'schen Gartensaal veranstalteten, welches meine Existenz für eine Zeitlang sicherte und den Credit begründen half, an welchem ich lange Jahre nachher noch zu zahlen haben sollte. Von dem Augenblick an habe ich mich weiter in keinem öffentlichen Concerte mehr hören lassen. Desto lieber und eifriger spielte ich aber in den Liebhaberconcerten, die während des Herbstes in demselben Garten gehalten wurden, den die schöne Corona bewohnte.

Nach einem solchen Concerte, das sie sehr erfreut und gerührt zu haben schien, wagte ich es ihr in einem Gange des Gartens einen Kuß zu geben, der aber durch die spröde, wegwerfende Art, mit der sie diese Frechheit zurückwies, der einzige blieb. Ein leiser Händedruck, ja eher Fingerdruck blieb die höchste Belohnung für mein treues Dienen und die gränzenlose Verehrung und Liebe, die ich ihr zollte.

Die öffentlichen Concerte waren übrigens damals ziemlich gut organisirt und man hörte die besten Sachen jener Zeit genügend darin aufführen. Haydn'sche und die ihnen nachgeahmten Vanhall'schen Symphonien wurden ziemlich glücklich vorgetragen. Ich selbst schrieb auch einige Symphonien für dieses Concert und dachte mit einer aus F moll meinen alten Gönner und Freund hintergehen zu können, indem ich sie für eine Vanhall'sche, die Hiller besonders liebte, ausgab. Aber an dem Minore des Menuets erkannte dieser den Betrug und so verrieth sich der Spaß zu bald.

Man fand diese Symphonien damals feurig und gut durchgeführt. Der väterlich gesinnte Hiller setzte wohl zu viel Werth auf solche Jugendarbeiten und hätte ohne des Componisten bestimmtes Erkennen der eigenen Mängel leicht eine gefährliche Selbstzufriedenheit und früh-

zeitige Sicherheit bewirken können. Die weisere Corona war gerechter und strenger in ihrem Urtheil; sie sang ihm seine Arien gern in ihrem Zimmer, aber keine davon in einem öffentlichen Concerte. So bekam er seine ersten Singcompositionen nie mit Instrumentalbegleitung, die wahrscheinlich noch mangelhaft genug war, zu hören. Sie später von andern Sängerinnen vortragen zu lassen erschien ihm wie eine Entheiligung derselben.

Große Abwechslung fand in den damaligen Leipziger Concerten nicht statt. Hiller, der sie anordnete und dirigirte hatte sich an Hasse's und Graun's Werken vorzüglich gebildet und hing mit Liebe, ja mit großer Parteilichkeit daran. Telemann, Händel und die großen alten Italiener waren ihm und in Leipzig überhaupt ziemlich unbekannt. Selbst die herrlichen Werke Seb. Bach's wurden dort sehr wenig aufgeführt. Unter den größeren Singesachen, welche ich dort zu hören bekam, fand ich Hasse's Oratorium: „Elena al Calvario" von ganz besonderer Wirkung. Das große, etwas breite, überall edel gehaltene in den Melodien der Arien und in den Lagen der Harmonien, das, wie ich später erfahren der Composition desselben Oratoriums von Leonardo Leo so glücklich nachgebildet war, sagte meinem Gefühle ganz besonders zu.

Ich schrieb damals in Leipzig mehrere Violinconcerte, unter denen eines aus Es, voll Doppelgriffe, in denen ich besonders geübt war, vorzüglich gefiel. Zwei junge Kaufleute, die mit Eifer die Violine übten, wurden durch deren Vortrag so angeregt, daß sie sich bei dem Componisten selbst darauf einzustudiren wünschten. Dieser gab ihnen um so lieber den verlangten Unterricht, als er fand, daß sie feine, gebildete Männer waren — einer von ihnen war der nachherige Kunsthändler Rost, — und weil bei allem guten Credit, auf welchen damals frisch fortgelebt wurde einiger brave Verdienst doch nothwendig wurde.

Zu solchem Zwecke wurde auch der Druck der erwähnten Sonate mit der Dedication an die Herzogin von Weimar und eine Reise dahin zur Ueberreichung derselben unternommen. Die vortreffliche, kunstliebende Herzogin, damals während der Minderjährigkeit ihres ältesten Sohnes Regentin, nahm den jungen Künstler sehr gnädig auf, ließ ihn in ihrem Hofconcert eine Violin- und ein Claviersolo spielen und beschenkte ihn für die Dedication mit 100 Thalern, zu jener Zeit ein ansehnliches Geschenk. Auffallend war dem jungen, feurigen Künstler, der nur zu früh durch zuvorkommende liebreiche Aufnahme verwöhnt

worden war, der kalte, stolze Ton des damaligen Kapellmeisters Wolf[1]) in Weimar. Er hatte sich vielleicht zu geschwind gegen ihn geäußert aus der Bach'schen und Benda'schen Schule zu sein; da nun Wolf's Frau eine sehr musikalische Tochter des alten Franz Benda war, erwiederte er ganz kalt: „Dann muß ich Sie wohl zu meiner Frau führen", schlug seinen seidenen Schlafrock um seine breiten Schenkel zusammen, ging voran, hieß den Reisenden folgen, und als er in das Zimmer der Frau trat, sagte er ganz trocken zu ihr: „Hier ist einer, der sich rühmt ein Schüler deines Vaters zu sein". Darauf kehrte er um und ließ den betroffenen jungen Mann, der sich eigentlich nicht dessen gerühmt hatte, vor der hübschen, freundlichen Frau stehen. Diese wollte nun noch mehr von ihrem Vater und ihren Brüdern wissen, als der arme Mensch selbst wissen konnte und verleitete ihn durch ihre vielen Fragen zu mancher Antwort, die ihn hinterdrein vielleicht verdächtig machte. Genug, Wolf kümmerte sich um den Herrn Virtuosen nicht weiter, als daß er ihn bei der Herzogin meldete, welches er nicht unterlassen konnte, da ihm das zierlich eingebundene Dedications-Exemplar vertrauungsvoll übergeben worden war, und daß er ihm den Tag darauf das Hofconcert ansagen ließ. Bei allem Bravo, womit der Hof und das Orchester ihn beehrte, blieb Herr Wolf allein stumm. Madame Wolf war freundlicher und freigebiger mit ihrem Beifalle.

Einen desto lustigeren Gesellen fand er dafür an dem Concertmeister Göpfert[2]), einem braven Violinisten, der manche Flasche Champagner mit ihm leerte und ihn noch in der Nacht mit dem Glase in der Hand an die Postcalesche begleitete, worin er so schnell als möglich nach dem geliebten Leipzig zurückeilte. Freilich wurde in Folge dieser Bekanntschaft von dem erhaltenen Geschenk viel weniger zurück-

---

[1]) Ernst Wilh. Wolf, der später Reichardt's Schwager wurde, nachdem dieser eine Schwester seiner Frau, Juliane Benda geheirathet hatte, war seit 1761 in Weimar Concertmeister, 1763 Hoforganist, 1768 Hofcapellmeister; er ist 1735 in Groß-Behringen bei Gotha geboren und starb 1792 in Weimar. Reichardt schrieb seine Biographie, die im „Berliner Archiv der Zeit" 1795 abgedruckt wurde. Wolf war ein sehr fleißiger und solider, aber etwas nüchterner und trockener Componist.

[2]) C. Gottl. Göpfert, einer der bedeutendsten Violinvirtuosen seiner Periode, der Sohn des Cantors J. G. Göpfert zu Weesenstein bei Dresden, ist daselbst 1733 geboren. Von 1765 — 69 war er erster Solospieler in den Leipziger Concerten, dann wurde er Concertmeister in Weimar; hier starb er 1798.

gebracht als man gehofft hatte. Das sorglose, glückselige Kunstleben wurde nun wieder begonnen und einen Tag wie den andern treulich getrieben.

Neefe[1]), der damals bei Hiller die Composition übte und sich eben mit einer deutschen Operette beschäftigte gab die Veranlassung, daß jener seinen jungen Freund, den er gern in allen Fächern der Tonkunst eingeübt sehen wollte, auch zu einer ähnlichen Arbeit aufmunterte. Er wählte ihm selbst eine kleine Operette von Michaelis: „Amor's Guckkasten" dazu aus; diese Composition ward indessen mit nur geringem Eifer gefördert, wie sehr er sich sonst auch für Hiller's Singspiele interessirte. Er componirte eben lieber für seine edle Freundin italienische Verse, da er wußte, daß diese derartiges lieber sang.

Vorlesungen von Chr. Garve (1742—98) und Ch. A. Clodius (1738—84), wozu sich Reichardt unterschrieben hatte, wurden von ihm eben so wenig eifrig gehört, als der Unterricht von französischen und italienischen Sprachmeistern recht ernstlich benützt wurde. Die ganze Seele lebte nur in ihr und mit ihr in allem, was ihn wahrhaft interessirte und beglückte. Doch blieb manches aus den Vorlesungen in dem Jünglinge haften und hat ihm die spätere Selbstbildung erleichtert. Seine Nächte wurden großentheils mit Componiren und Schreiben für die beglückenden Morgenstunden hingebracht. Dabei ward starker Kaffee getrunken, der aber seine schlafvertreibende Kraft bald dergestalt verlor, daß oft noch die letzte auf dem Ofen warm gehaltene Tasse geschlürft wurde, wenn er schon im Begriffe war, endlich in's Bett zu steigen. Der Schlaf stellte sich darum nicht weniger sicher und leichter ein sobald das Licht ausgelöscht und die Augen geschlossen waren. Er hoffte durch dies nächtliche Treiben am Schreibtisch auch zugleich das verhaßte „wie Milch und Blut", das so oft über sein jugendliches Gesicht gesagt wurde, los zu werden, aber ganz vergeblich.

Gesellschaften besuchte ich sehr wenig; die einzigen, in denen Künstler noch eine ziemlich willige Aufnahme fanden, waren die von der französischen Colonie. Der Ton derselben war aber zu steif, als

---

[1]) Einer der talentvollsten Musiker jener Zeit war Chr. G. Neefe, ein Schüler Hiller's; geb. 5. Febr. 1748 in Chemnitz, gest. als Concertmeister in Dessau, 26. Jan. 1798. Er hatte ein sehr bewegtes Leben zu führen und viele Mühseligkeiten zu überwinden; seine vielen Singspiele und Liedcompositionen reihen sich würdig denen seines Lehrers an.

daß ein junger Deutscher daran hätte Vergnügen finden können. Noch seltener besuchte ich die öffentlichen Vergnügungsorte, die damals auch meist noch schlecht eingerichtet waren und unter denen mir die sogenannten Kuchengärten besonders verhaßt waren. Dorthin pflegten die Leipziger Bürger jedes Standes und die studirende Jugend gleich nach Tische zu gehen, um sich in todten, hölzernen Gitterlauben an ganz gemeinen, heißen Kuchen Magen und Zähne zu verderben. Selten sah man in Leipzig gute, gesunde Zähne, bei der Jugend so wenig wie beim Alter. Ein einsames Dorf, wenn das Gedächtniß nicht trügt, Schönefeld genannt, war desto öfter das angenehme Ziel der Spaziergänge, die ich unter sinnigen Gesprächen mit der schönen Corona und ihrer treuen Hausfreundin, der Tochter ihres Hauswirthes, des Kunstgärtners Probst, die ihr auch bis zu ihrem Tode eine treue Lebensgefährtin blieb, machte. Dort wurden in einem einsamen, am fruchtbaren Felde gelegenen Gartenhause sehr feine Biscuits gegessen, welche die zarte Corona eben so vorzüglich fand, als ihr an Süßigkeiten gewöhnter preußischer Anbeter. Nicht selten gaben sie Veranlassung zu naiven Kinderscenen, die die geborne Künstlerin mit unnachahmlicher Grazie und Wahrheit durchzuführen wußte.

In allen Stücken fügte der liebeglühende Jüngling sich dem Geschmacke seiner so schwärmerisch verehrten Corona sogar in der Kleidung. Von Kindheit auf war er daran gewöhnt worden sehr zierlich, ja fast prächtig gekleidet zu sein. So manche seiner Beschützer und Beschützerinnen wetteiferten, ihn mit schönen Zeugen, mit reich besetzten und gestickten Anzügen zu beschenken. Auch auf der Universität konnte er sich nie zu der wüsten Tracht vieler Studenten entschließen. Noch weniger war es ihm möglich Landsmannschaftsuniform zu tragen; denn von jeher hatte er einen Widerwillen gegen Uniformen. Er ward zwar in Königsberg gewissermaßen selbst der Anstifter einer preußischen Landsmannschaftstracht gewesen und auch hier von den Cur- und Liefländern in ihre Verbindung aufgenommen worden; von ihrer Uniform aber, weiß und roth mit goldenen Schnüren, hat er weder daheim noch hier etwas wissen wollen und sich mit dem Tragen der Farben begnügt. Seine letzten Universitätskleider waren noch von ausgesuchter Zierlichkeit. Weißes Tuch mit himmelblauem Atlas gefüttert und mit weißen blauen und silbernen Quasten, dazu eine Weste von Silberstoff. Für den Sommer dunkelgrüner Brüsseler Kamelot mit rosenrothem Taffent gefüttert und aufgeschlagen und weißseidene Weste auch rosa

eingefaßt. In solchem Anzuge erschien er auch in Leipzig. Zufällig hörte er Corona einmal sagen, daß einem Manne kein Kleid stattlicher stünde, als schwarzer Sammt mit röthlichem Atlas gefüttert. Kaum nahte der Winter heran, als auch der junge, thörichte, achtzehnjährige Fant, der noch jünger aussah als er wirklich war, in solchem stattlichen schwarzen Sammtkleide vor der Angebeteten erschien, um von ihr ausgelacht zu werden, denn sie hatte von bejahrten Männern gesprochen. Der alte Vater Hiller hatte aber umsomehr Freude an dem noblen Habit und ließ seinen jungen Hausfreund in diesem Anzuge für sich malen. So entstand ein Bild, welches sich noch in der Familie befindet.

Wie groß Reichardt's Vertrauen auf sein künftiges Glück schon damals gewesen sein muß, erhellt aus dem unglaublich kindischen Plane, daß er, der durchaus gar nichts besaß, der edlen Corona die 400 Thaler jährlichen Einkommens, die sie von dem Stadtconcert hatte, heimlich versichern wollte, damit sie nicht länger den ihr verhaßten, kleinen, öffentlichen Dienst zu leisten hätte. Unerachtet er für sich selbst ohne alle bestimmte Aussicht zu irgend einer Einnahme war, glaubte er doch fest die Rückzahlung jener Pension von künftigem Verdienste leisten zu können, wenn sie nur jetzt einer seiner bemittelten Freunde übernähme. Er wandte sich deshalb an mehrere derselben in Königsberg und Danzig, die das Geld vierteljährig, ohne den Geber zu nennen, ihr übermachen sollten, damit die edle Künstlerin wenigstens in Beziehung auf das öffentliche Concert ihren freien Willen gewinnen könne. Natürlich war das Ansuchen an die Freunde überall vergeblich. Dabei lag übrigens nicht die geringste Idee, je zu ihrem Besitze zu gelangen, zu Grunde.

Die letzte Zeit in Leipzig ward noch besonders mit Beendigung zweier Operetten zugebracht, deren eine schon in Königsberg großentheils entworfen war: „Hänschen und Gretchen" und „Amor's Guckkasten". Beide sind zusammen im Clavierauszuge erschienen. Derselbe brave Hartknoch, der als Student mir den ersten bessern Clavierunterricht gegeben hatte und jetzt die Leipziger Messe als Buchhändler aus Riga besuchte, wollte nun mein Verleger sein und diese Operetten, sowie eine Sammlung vermischter Violin-, Clavier- und Singsachen drucken lassen. Die unglückliche Eifersucht eines Mannes, der auf die Hand der schönen Corona Anspruch zu haben glaubte, störte endlich unser reines, ideales Verhältniß, und der unglückliche, schwärmerisch liebende,

junge Tonkünstler sah sich in die traurige Nothwendigkeit versetzt, den letzten Theil seiner Leipziger Studienzeit fast ganz entfernt von ihr leben zu müssen. Dies gab ihm denn auch Zeit jene Arbeiten zu vollenden, die sich vorzüglich auf Autorspeculation gründeten. Sie allein hätten ihn indeß doch nicht aus der Verlegenheit gezogen, in welche ihn ein sorglos verlebtes Jahr gebracht, wenn nicht sein vortrefflicher Freund J. G. J. Breitkopf dazu getreten wäre und mit seinem geachteten Namen den schwachen Credit des Fremden gestützt hätte. Ehe ich noch in den Stand kam, diese alte Schuld ihm wieder abzutragen, hatte er alles übernommen und so treulich erfüllt, wie seine eigenen Verpflichtungen, der gute, edle Mann! Zu meinem glücklichen Kunstleben in Leipzig trug die innige Freundschaft mit dem jungen B. Th. Breitkopf von allem Anfange an viel bei. Er war der älteste Sohn des berühmten Buchdruckers und Musikalienhändlers, ein passionirter und geschickter Dilettant, wie es nur je einen geben kann. Er sang, spielte Laute, Clavier, Violine, Violoncell und componirte mit Einsicht und Geschmack[1]).

Mit seinen Tonsätzen begleitet, erschienen die ersten Göthe'schen Gedichte im Druck, von denen der Dichter aber nur wenige in die spätern Sammlungen seiner Werke aufgenommen hat. Einige davon stehen in Reichardt's letzter vollständiger Sammlung seiner Compositionen zu Göthe's Liedern.

Das väterliche, ansehnliche Breitkopf'sche Haus, in welchem die ganze Familie damals wohnte, war ein sehr gastfreies, und mancher Abend wurde da unter frohen Spielen und lebhafter witziger Unterhaltung durchlebt, bald mit Musik, bald mit sinnreichen und lustigen Aufführungen dramatisirter Sprüchwörter. Man erzählte damals noch oft davon, wie Göthe wenige Jahre vorher in diesen Spielen geglänzt. Er hatte in Leipzig theatralische Belustigungen sehr geliebt und mit der Familie Breitkopf und der schönen Corona manche erfreuliche Darstellung veranstaltet. Dieser frühen und hernach so großartig ausgebildeten Neigung verdankt Deutschland mehrere seiner schönsten und größesten dramatischen Werke. Die „Iphigenia" ward für die edle Corona gedichtet und Göthe selbst spielte in den damaligen Weimar'schen Hofvorstellungen den Orest.

[1]) Dieser durchaus rechtliche, liebenswürdige Mann hat seit 1780 in Petersburg zuerst als Collegienrath, dann als Staatsrath und Director der großen Senatsdruckerei sein wohlverdientes Glück gefunden. (Anm. Reichardt's).

Reichardt's Liebe zur schönen Corona in einer Operette zu verewigen, machte sich der damalige Magister und nachherige Professor Engel[1]) den Spaß, ein Stück zu schreiben, in welchem er eine schöne, reine Corona und einen Liebhaber nach Reichardt geschildert darstellte. Die Apotheose oder etwas ähnliches hieß das Ding, welches in spätern Jahren diesem zufällig in Berlin zu Gesichte kam. Nur schade für den Poeten, daß seine Poesie eine noch kürzere Ewigkeit hatte als das Verhältniß Reichardt's zu Corona.

Des vergnügten Umganges in dem Hause des biedern Oeser's[2]), der mit seinen beiden angenehmen und gebildeten Töchtern ein recht gemüthliches Künstlerleben führte und die frohe Jugend gern um sich versammelte und auf seinem kleinen Landhause der Garten- und Blumenlust, für die auch ich viel Sinn und Gefühl hatte, so freudig lebte, und des Umgangs mit dem lieben Bause[3]) und mit Geyser[4]) und seiner jungen Frau — soll hier noch dankbar gedacht werden. Die ganz ausgezeichneten Talente der Bause'schen Tochter konnte ich erst bei einem späteren Aufenthalt in Leipzig kennen und verehren lernen.

Oft belebten durchreisende Virtuosen die Leipziger Concerte. Unter diesen war der große Hoboist Besozzi[5]) aus Dresden eine besonders erfreuliche, wohlthätige Erscheinung. Der volle, reine Ton, die unglaubliche Dauer im Aushalten desselben und die ungeheure Fer-

---

[1]) Joh. Jac. Engel, geb. 11. Sept. 1741 zu Parchim in Mecklenburg, gestorben daselbst 1802, lebte von 1765—1776 in Leipzig; dann kam er als Professor an das Joachimsthal'sche Gymnasium nach Berlin und wurde Lehrer der königlichen Kinder; 1787—1794 war er zugleich mit Ramler mit der Leitung des Berliner Theaters betraut. Er gehörte zu den Schriftstellern des vorigen Jahrhunderts, die am meisten bewundert und geschätzt waren. 1780 erschien seine Reichardt gewidmete Schrift: „Ueber die musikalische Malerei".

[2]) Ad. Friedr. Oeser, berühmter Maler, Director der Zeichnungs- und Malerschule zu Leipzig, geb. 1717 in Preßburg, gest. 1799.

[3]) Joh. Friedr. Bause, geb. zu Halle 1736 (1738?), gest. 1814, ein vortrefflicher und sehr fleißiger Kupferstecher, hielt sich seit 1766 in Leipzig auf; er war ein Mitglied der dortigen Kunstacademie.

[4]) Chr. Gottl. Geyser, geb. 1742, gest. 1803, war ein sehr geistreicher und außerordentlich fruchtbarer Zeichner und Kupferstecher.

[5]) Carlo Besozzi, aus einer berühmten italienischen Künstlerfamilie stammend, deren Glieder fast alle ausgezeichnete Oboisten waren, wurde 1744 in Dresden geboren; nach 1774 ging er mit seinem Vater Antonio Besozzi nach Italien und ist dort verschollen.

tigkeit und Präcision in den größten Schwierigkeiten setzten in Erstaunen, ja in Entzücken.

Besozzi versicherte oft mit Genugthuung, in Deutschland nie einen so empfänglichen, enthusiastischen, ächt italienischen Zuhörer gehabt zu haben, als unsern Künstler. In vier bis sechs Wochen, welche dieser große Meister in Leipzig zubrachte, blies er kein Solo, kein Concert, dem ich nicht eifrig nachging. Besozzi schien Gefallen an meinem Violinspiel zu haben, und als er in den Tagen seines Aufenthalts mich auch einmal das Clavier spielen hörte, sagte er, dieses sei die Virtuosität, die er am wenigsten an mir vermissen möchte. Vielleicht lag es daran, daß Besozzi in Dresden wie in den südlichen Ländern an die leichtere Wagenseil'sche Methode gewöhnt war und durch die größere Bach'sche überrascht wurde.

In der letzten Zeit meines Aufenthalts in Leipzig logirte sich ein Tonkünstler aus der Dresdener Kapelle ohne Umstände bei mir ein, weil er fand, daß ich mehr Zimmer hatte, als ich brauchte. Ich liebte von jeher über alles eine geräumige, freundliche Wohnung, in der ich des Abends gern musikalische Gesellschaften veranstaltete, zu welcher jedem eifrigen Kunstfreunde der Zutritt offen stand. Geselligkeit und Gastfreundschaft waren Eigenschaften, die ich in hohem Grade vom Vater geerbt hatte. Dagegen hatte ich von Jugend auf einen Widerwillen gegen alle Verbrüderungen und geschlossenen Gesellschaften. Die Gränzen des bürgerlichen Lebens sind eng genug für einen freien Geist gezogen, als daß dieser sich noch in besondere Verbindungen einlassen dürfte. Ich bin deshalb kein Freimaurer geworden, so oft ich auch den Antrag dazu erhielt und habe nie zu einem Orden oder einer engeren Verbindung gehört.

Mein Körper war von Kindheit auf an die größte Reinlichkeit gewöhnt und kalte Bäder waren mir stets ein Bedürfniß, Tabakrauchen und Schnupfen aber ein Abscheu und Gräuel. Wenn ich es auch auf der Universität, wo es so unangenehm ist mitten unter Rauchern der einzige Nichtraucher zu sein, dann und wann versuchte eine Pfeife anzuzünden, so unterließ ich es doch gleich wieder als unreinlich und widerlich. Ein übler Vorfall trug noch dazu mir die Pfeife verhaßt zu machen. Auf einem Burschencomitat hatte auch ich eine Pfeife mit einem langen, krummen Rohr im Munde, als ich beim Wettreiten mit dem Pferde stürzte, mit dem Pfeifenkopf auf den Sattel schlug und

mir das Pfeifenrohr so in die Nase hineinstieß, daß es mit Gewalt wieder herausgerissen werden mußte.

Nie konnte ich mich durch die prächtigen Tabatieren, die ich in so großer Anzahl geschenkt bekam zum Schnupfen verleiten lassen. Es war mir immer ein unerträgliches Gefühl eine Dose aus der Tasche zu ziehen, wie ich mich denn auch als Knabe der ersten Uhr, die ich sehr früh erhielt schämte und immer damit auf die Seite ging, wenn ich darnach sehen wollte. Jener Tonkünstler, der sich bei mir einquartiert hatte, war in seinem ganzen Wesen völlig der gewöhnliche Virtuose. Während seines Aufenthaltes in Leipzig durchlief er den ganzen Kreis der lustigsten und zeitversplitternsten Vergnügungen aller Art, ihnen unablässig wie einem täglichen Geschäfte nachgehend. Als er seinen viel jüngern Stubenwirth nie auf seinen Wegen antraf oder dazu bereden konnte, erklärte er ihn nach seinen beschränkten Begriffen von Tugend für viel zu solid für einen ächten Tonkünstler. Sicher ist er auch nicht mit dem besten Begriff von dessen Künstlernatur von ihm geschieden.

Intoleranz bei der Wahl des Umgangs und der Gesellschaft ist die einzige Intoleranz, deren ich mich vielleicht je schuldig gemacht, wenn ich nicht die später noch gegen schlechten Wein hinzugekommene hier auch mitanzuführen habe. Beide, schlechte Gesellschaft und schlechter Wein sind aber auch für Seele und Leib so sicher unheilbringend und geben nicht einmal einen augenblicklichen Genuß, daß man es sich zur Regel machen sollte, beides durchaus zu meiden und sie sich für nichts in der Welt aufdringen zu lassen. Man nennt das Leben kurz und die Welt eng; denkt man es denn durch Langeweile zu verlängern und zu erweitern?

Nach der Ostermesse 1772 reiste ich in Gesellschaft meines Freundes und Verlegers Hartknoch und des Buchhändlers Hinze aus Mitau nach Dresden. Unterwegs wurde folgende Anecdote erzählt, die damals in Leipzig sehr verbreitet war: Man sagt, es habe sich ein Leipziger Student, der für einen eifrigen, guten Flötenbläser bekannt war, so ausdauernd in das Vorzimmer König Friedrich's II. gedrängt, als dieser sich während des siebenjährigen Krieges in Leipzig aufhielt, um ihn des Abends die Flöte blasen zu hören, daß endlich der dienstthuende Kammerhusar dem König davon gesprochen. Derselbe habe darauf den Studenten in sein Cabinet eintreten lassen und als er einige Solo's geblasen hatte, mit ihm sogar ein Gespräch da-

rüber angeknüpft. Der Student rühmte und pries mit Begeisterung des Königs Spielart, Ton und Ausdruck, fügte aber zuletzt ganz ungezwungen hinzu: „Nur ewig schade, kein Tact!" Der König habe sich hierauf rasch umgedreht und gesagt: „Der Kerl ist ein Narr!"

Wir müssen hier noch ein paar verdienstvolle Musiker erwähnen, die sich damals in Leipzig befanden. Trommlitz[1]), ein guter Flötist, der eine treffliche Anweisung für sein Instrument herausgegeben und Löhlein[2]), der sich durch eine Violin- und Clavierschule bekannt gemacht hat, die wenigstens zu einer guten Grundlage für spätere Bearbeitungen geschickterer deutscher Künstler gedient haben.

Auf der Reise nach Dresden betrat unser Reisender das erste schöne Land, welches sein Auge erblickte und war davon ganz entzückt. Leipzig fehlte damals noch die angenehme Umgebung, die hernach der verdienstvolle Bürgermeister Müller ihm aus stinkenden Stadtgräben von meist entblätterten Maulbeerbäumen eingefaßt, endlich schuf. Die flache, einförmige Gegend rund um die Stadt her hatte die Naturbilder in seiner Phantasie nicht berühren können. Berlin's Umgebungen fast noch weniger. Der Thiergarten war damals ein Wald auf sandigem Boden, größtentheils nur aus Kiefern bestehend. Später hat man von seiner angenehmen Lage an der Spree mehr Vortheil gezogen und die Anpflanzungen durch schönere einheimische und ausländische Baum- und Straucharten bereichert.

Bei Meissen that sich dem jungen Natursehnsüchtigen eine neue Welt auf, deren Interesse mit jeder Meile nach Dresden und dem böhmischen Gebirge zu, wuchs.

Schon am ersten Abend konnte er den Gang hin und her über

---

[1]) J. G. Trommlitz, 1726 zu Schloß Heldrungen geboren, galt um 1760 für einen der besten deutschen Flötisten; er starb 1806 zu Leipzig. Der erste Theil seiner Flötenschule erschien 1791 zu Leipzig, der zweite 1800.

[2]) G. Sim. Löhlein, zu Neustadt an der Haide im Coburg'schen 1727 geboren, starb 1782 als Kapellmeister zu Danzig. Wegen seiner außerordentlichen Größe wurde er in seinem 16ten Jahre auf einer Reise nach Kopenhagen in Potsdam gewaltsam zum Soldaten gepreßt und festgehalten, bis er in der Schlacht bei Collin für todt liegen blieb, worauf er in sein Vaterland zurückkehren und frühere Studien wieder aufnehmen konnte. 1760—63 studirte er in Jena, dann wählte er Leipzig zu seinem Aufenthaltsorte, bis er 1797 einem Rufe nach Danzig folgte, wo er aber schon nach wenigen Jahren dem Klima unterlag. Seine Clavierschule erlebte zwischen 1765—97 fünf Auflagen, die Violinschule drei; die letzte derselben besorgte Reichardt.

die Dresdener Brücke gar nicht satt bekommen, er genoß ihn bis spät in die Nacht hinein. Er ward von den Schönheiten Dresden's und seiner Umgebung so hingerissen, daß er in den ersten Wochen fast an nichts anderes dachte, als sie froh und ganz zu genießen. Aus einem langen Briefe an seine Freunde Bock und Kreuzfeld vom 25. Juni 1772, der die Beschreibung vieler Gegenstände enthält, die seitdem längst viel besser beschrieben wurden, mag folgende Stelle hier stehen, weil sie seinen damaligen Gemüthszustand schildert:

„Seit drei Wochen bin ich hier und lebe ganz in der Herrlichkeit dieser schönen Stadt. Ja, dieser Schönheit, die alle Vorstellung übertrifft; und nun erst die himmlisch schöne Gegend! Könnte ich Euch nur eine einzige solche Ansicht zeichnen. Wie schade, daß die Eltern sich meinem Zeichnen lernen widersetzten aus Besorgniß, ich würde dadurch von der Musik und den Wissenschaften zu sehr abgehalten. Könnte ich Euch Zeichnungen schicken, welch' ein Geschenk für Euch! Den Blick vom obern Theil des Zwingers, von der Brücke, vom Brühl'schen Palais und so manchen andern längs den schönen Ufern der Elbe möchte ich Euch besonders gerne zeigen können. Eine ganz andere Natur bietet wieder der Plauen'sche Grund, dessen liebliche, romantische Schönheit ich jetzt recht eigentlich studire. Ich habe mich bis heute noch mehr um die Gegenden als um die Kunstschätze bekümmert; denn überall gehen mir Naturschönheiten noch über Kunstsachen. Die Bildergallerie sah ich schon, will aber erst nach oftmaligem Sehen von meinen Eindrücken schreiben. Ihre Größe und Fülle hat mich zuerst so übernommen ja betäubt, daß mir Mittheilung noch nicht möglich ist".

Der junge Künstler wurde bald dem Herzog von Curland, einem königlich polnisch-sächsischen Prinzen bekannt und von ihm mit außerordentlicher Freundlichkeit aufgenommen. Dieser königlich gestaltete Herr, der in allen Leibesübungen Meister war, war auch ein enthusiastischer Freund der Musik und spielte selbst die Flöte sehr gut. Er schien von seinem Violinspiel ganz eingenommen zu sein und sprach oft laut davon, daß er ihm besser gefalle als Lolli, der kurz vorher in Dresden gewesen war. Die schöne Jahreszeit machte aber den Concerten des Herzogs bald ein Ende; er ging auf's Land, wo der churfürstliche Hof schon seit Wochen war. Bei diesem bot sich für reisende Virtuosen nur selten eine Gelegenheit vorzukommen.

Concertmusik hörte der Hof gewöhnlich nur bei großen Festlich-

keiten während der Tafel, was für den leicht verletzbaren Künstler ein solcher Gräuel war, daß er sie nicht mitanhören mochte, wenn ihm die Gelegenheit dazu auch angeboten worden wäre, obgleich die größten Virtuosen und selbst sein Liebling Besozzi ihre hohe Virtuosität da im Geräusch von Tellern und Gläsern preisgaben.

Desto eifriger wohnte er der Kirchenmusik in der Schloßkapelle bei, wo auch noch Meisterwerke von Hasse zu hören waren und wo eigentlich jede andere oft schwache Composition durch die präcise Aufführung in der heiligen Stille eine erfreuliche Wirkung thun konnte. Zur Erhaltung dieser Stille gingen zwei churfürstliche Diener, lange Stäbe mit dicken, silbernen Knöpfen in den Händen, zu beiden Seiten des Schiffs der Kirche während der Messe auf und ab. Mit diesen erlebte ich eine comische Scene. Ich traf auf einer Seite mit einem Bekannten unverhofft zusammen und hatte kaum einige Worte mit ihm gewechselt, als der Diener auf mich zutrat und mir mit dem Stabe leise auf den Kopf klopfte. Ehe noch die Messe beendigt war, verfiel ich in denselben Fehler und wurde von dem jenseitigen Diener auf gleiche Weise zur Ruhe verwiesen. Später sah ich aber nun die beiden Wächter, indem sie sich auf ihrem Wege in der Nähe des Altars begegneten, selbst miteinander sprechen; schnell eilte ich hin, faßte ihre beiden Stäbe und klopfte jedem mit dem seinigen auf den Kopf, ehe sie im Stande waren, sie mir wieder zu entreißen.

In der Stadt war das gesellige Leben sehr beschränkt und das Musiktreiben noch mehr. So war der Fremdling bald auf einen kleinen Kreis angewiesen, in welchem er sich aber so einwohnte und täglich ein so frohes, häusliches Leben mitverleben durfte, als wäre für ihn nur das Eine hier zu suchen und zu leisten, wie jede schöne Stelle des reizenden Landes und jeder Kunstreichthum der herrlichen Stadt immer wieder und wieder genossen werden könnte.

Wie der theure Gasthof, wo ihn seine Reisegefährten zurückgelassen hatten und in welchen er wohl bleiben mußte, weil zur Bezahlung des ersten Monats schon nicht Geld genug mehr vorhanden war, und wie die Erhaltung der guten gewohnten Garderobe, die gleich anfangs mit einem schwarzseidenen Anzug vermehrt wurde, und die feine Wäsche weiter bestritten werden könnten, dazu wurden zwar manche gute Entwürfe gemacht, aber auch bei den ersten Schwierigkeiten, die sich dagegen zeigten, wieder vergessen.

Der Herzog von Curland hatte ihn wohl mit einer schönen,

goldenen Uhr beschenkt, und sein guter Hartknoch, der nur einige Tage mit ihm in Dresden blieb, ihn nicht ganz ohne Geld zurückgelassen; die Bezahlung aber für ein noch zu lieferndes musikalisches Werk sollte erst in die nächste Ostermesse fallen. Bis dahin war auf keine sichere Einnahme zu rechnen.

So fand er sich theils durch Neigung, theils durch den Drang der Umstände fast ein ganzes Jahr an Dresden gefesselt. Keine Leidenschaft, wie jene, die ihn hätte auf ewig an Leipzig binden können, wäre sie ungekränkt geblieben, hielt ihn hier fest; aber hundert kleine angenehme Freundschaftsverhältnisse, die das Leben so leicht hinfließen lassen, als die hellen Tage nur eben durch die Nacht unmerklich unterbrochen werden.

Dresden selbst, obgleich es wie Berlin dem äußern Umfange und Ansehen nach eben keine große Stadt ist, hatte etwas überaus anziehendes für ihn, ja der ganze Character erschien ihm großstädtisch und edel.

Der Plauen'sche Grund war sein Lieblingsaufenthalt; wenige schöne Tage vergingen, ohne daß er ihn besuchte; oft geschah es in Gesellschaft lieber, guter Bürgerfamilien, deren Namen dem Gedächtniß leider entfallen sind. In der Stadt war ihm die treffliche, kunstbegabte Familie Dinglinger[1]) die liebste; sie bewohnte noch das stattliche Haus ihres kunstreichen Vaters auf eine sehr anständige, angenehme Weise und versammelte täglich Gesellschaft von gebildeten Männern um sich. Vier Schwestern von ganz verschiedenem Aeußern und Character gaben dem Ton der Gesellschaft eine reizende Mannichfaltigkeit. Ihn interessirte besonders die Aelteste, eine feine Miniaturmalerin von zartem Sinn und vieler Bildung. Eine sehr schwächliche Gesundheit fesselte sie fast ganz an ihr Zimmer; Gesang und Vorlesen gewährten ihr in der Einsamkeit manche angenehme Unterhaltung und er wiederum fand bei ihr gute Bücher, ohne welche er nicht leben

[1]) Die Dinglinger'sche Familie hat einige ausgezeichnete Goldschmiede, Mechaniker und Maler aufzuweisen. Der geheime Kämmerer Johann Friedrich Dinglinger starb zu Dresden 1767, seine Tochter war die Miniaturmalerin Sophie Friederike, eine Schülerin ihres Vaters und Oeser's in Leipzig, sie starb zu Anfang dieses Jahrhunderts. Während Reichardt's Anwesenheit in Dresden war J. M. Dinglinger das Haupt der Familie. Um das Jahr 1718 waren G. F. Dinglinger und Marg. Magd. Dinglinger als Maler angesehen; letztere arbeitete besonders in Email.

konnte. Eine in Hamburg verheirathet gewesene Schwester kam mit ihrer braven Schwägerin als Wittwe eben zurück. Da dieser Schwägerin nun alle Herrlichkeiten in und um Dresden gezeigt wurden, fand ich erwünschte Gelegenheit in der besten Gesellschaft ohne viele Kosten die Stadt und ihre Umgebung in ihrer fast unerschöpflichen Schönheit noch genauer kennen zu lernen. Ein Herr von Heinitz, der später sich mit der liebenswürdigen Wittwe verheirathet hat, ein Herr von Burgsdorf, nachheriger Kanzler, Doctor Gensheim (?) aus Berlin, jetzt einer der angesehensten Aerzte Dresden's, waren die tägliche Gesellschaft in dem feinen, gebildeten Hause.

In dieser heitern Gesellschaft wurde nun der sonderbare feste Königsstein, Pillnitz, das Marcolinische Palais und die lieblichen Elbufer zu Pferde, zu Wagen und zu Wasser besucht. Auf dem Landhause der Gräfin Dallwig, welche die Musik sehr liebte und eine Art Harmonika spielte, auf den schönen Weinbergen mehrerer lieben Dresdener Familien verlebte ich während des Sommers manchen frohen Tag. Ich galt für einen lebhaften jedoch bescheidenen Gesellschafter und war auch in manchem Hause, wo man sich um Musik gerade nicht viel kümmerte, wohlgelitten.

Das Besemann'sche Haus, in welchem die älteste Tochter, nachherige Gemahlin des Kriegscommissärs Naumann, den Reisenden durch seine Gefälligkeit bekannt, eine tüchtige Clavierspielerin war, war dasjenige, wo ich am meisten Musik trieb.

Herr Transchel[1]), ein gründlicher Musiker und vortrefflicher Clavierlehrer aus der Bach'schen Schule, der mir ganz ausschließlich zugethan war, hatte mich dort wie bei mehreren anderen seiner Schülerinnen eingeführt. Er schätzte an mir nicht allein mein Clavierspiel, sondern mehr noch die Fähigkeit, Bach'sche Sonaten und Concerte mit der Violine begleiten und anführen zu können. Die besten Dresdener Violinisten aus der Tartinischen und Pisendel'schen Schule[2]) pro-

---

[1]) Christoph Transchel, ein Schüler J. S. Bach's, war 1721 in Braunsdorf bei Roßbach geboren; von 1755 bis zu seinem Tode 1800 lebte er als gesuchter und geachteter Clavierlehrer in Dresden.

[2]) Giuseppe Tartini, 1692 zu Pirano in Istrien geboren, gestorben 1770 zu Padua, einer der größten Violinspieler, Lehrer, Theoretiker und Componisten des vorigen Jahrhunderts. — J. G. Pisendel, zu Karlsburg in Franken 1687 geboren, erhielt seine erste musikalische Bildung am Hofe des Markgrafen von Ansbach, wurde 1712 in der Dresdener Capelle angestellt, wo er 1730 an Volumier's Stelle Con-

noncirten ihm die originellen Bach'schen Compositionen nicht kraftvoll und nuancirend genug, um ihnen die volle Deutlichkeit und den ihnen ganz eigenen humoristischen Ausdruck zu geben. Dieser ausgezeichnete Künstler hatte im Aeußern und Innern viel Aehnlichkeit mit Kirnberger. Er war ebenso launisch und absprechend, doch hat er sich für mich bis an's Ende meines Aufenthalts in Dresden recht herzlich interessirt. Diese gute Eigenschaft bewies Kirnberger aber auch sehr häufig an jungen Künstlern, deren Bildung er sich einmal ernstlich angenommen hatte.

Der Kapellmeister Naumann[1]) dagegen war mir weniger gewärtig; obgleich ich von ihm beim ersten Besuch weit höflicher und freundlicher aufgenommen wurde, als von Transchel. Auf mein Gesuch lieh er mir indeß einige seiner Opern- und Oratorien-Partituren zum Durchsehen. Ich brachte ihm später auch einige italienische Arien eigener Arbeit zur Durchsicht, konnte aber das erbetene bestimmte Urtheil darüber nie von ihm erfahren. Naumann gab sie mir mit allgemeinen Lobsprüchen zurück und kümmerte sich weiter nicht um mich.

Desto gütiger und bereitwilliger kam mir der brave Kirchencomponist Homilius[2]), Cantor an der Kreuzschule entgegen. Seinen aufrichtigen Urtheilen und Fingerzeigen verdanke ich den ersten gründlichen Unterricht auf dem historisch critischen Wege, welcher für ein lebhaftes Genie auch wohl der angemessenste und wirksamste ist. Ich durfte ihm alles, was ich schrieb bringen, und so sehr der liebe treue Mann auch mit Schularbeiten überhäuft war, ließ er sich doch in Abendstunden gerne bereit finden, das ihm Vorgelegte genau durchzusehen und gründlich zu beurtheilen, ohne je dafür eine andere Vergütung anzuneh-

---

certmeister ward und als solcher die Leistungen der Capelle zu einem Grade der Vollkommenheit förderte, die für ihre Zeit einzig genannt werden können. Er starb 1755.

[1]) J. Gottl. Naumann, ein zu seiner Zeit hochberühmter Componist, Kapellmeister in Dresden, 1741 zu Blasewitz bei Dresden geboren, gestorben 1801 (am 21. October, während eines einsamen Spaziergangs im großen Garten vom Schlage gerührt, so daß seine Leiche erst am folgenden Tage aufgefunden werden konnte). Seine bewunderten Compositionen vermochten sich nicht zu erhalten, sie sind wie die so vieler anderer Meister seiner Periode gänzlich verschollen.

[2]) G. Aug. Homilius, ein Schüler Seb. Bach's wurde zu Rosenthal an der bayrisch-böhmischen Grenze, 1714 geboren, kam 1742 als Organist an die Frauenkirche nach Dresden und erhielt 1755 die Musikdirectorsstelle an den drei Hauptkirchen und das Cantorat an der Kreuzschule; er starb 1785. Homilius ist einer unserer tüchtigsten Kirchencomponisten, dessen Werke noch nicht veraltet sind.

men, als daß ich in seinen Kirchenconcerten an hohen Festtagen jedesmal ein Violinsolo spielen mußte. Er munterte mich auf, eine größere Arbeit für den Gesang zu unternehmen und schlug mir dazu Ramler's: „Hirten bei der Krippe" vor. Als ich diese Cantate unter seiner Leitung vollendet hatte und jeder einzelne Satz nach seinem Urtheile gut und richtig befunden war, erlebte ich mit dem redlichen Manne eine Scene, wie ich sie in der Kindheit schon einmal mit einem alten, braven französischen Sprachmeister erlebt hatte. Als ich bei diesem das erste Buch von Fenelon's Telemach schriftlich übersetzt hatte und alles vom Lehrer genau durchcorrigirt war, sagte der Knabe zu seinem Lehrer, er wolle nun sofort den ganzen Telemach übersetzen und alsdann seine Uebersetzung drucken lassen. Darauf erwiederte der wackere Sprachmeister ganz ruhig: „Das möchte sich wohl schlecht lesen lassen", und erzählte nun seinem Schüler, der das nicht recht begreifen konnte, folgende Geschichte:

Es hörte einst Jemand sagen, daß Sauerkraut mit Hecht ein ganz gutes Essen sei und auch weiter keine Kunst dazu gehöre, diese gute Schüssel zu kochen. Flugs ging der Neugierige auf den Markt, kaufte sich einen Topf voll Sauerkraut und einen Hecht, steckte diesen ohne weiteres in's Kraut und stellte den Topf an's Feuer. Als beides genug gekocht zu haben schien, wollte er davon essen, fand die Speise aber gallenbitter von dem Eingeweide des Hechts und rief zornig aus: „Das mag wohl eben keine Kunst zu kochen sein, aber eine Kunst zu fressen ist's gewiß!" Uneingedenk dieser guten Lehre frug der einstweilen bedeutend gewachsene Schüler von damals nach zehn, zwölf Jahren, als er mit seinem ersten größeren Versuche in der Singcomposition fertig zu sein glaubte den verehrten Homilius, ob er das Stück wohl in Partitur oder im Clavierauszuge sollte drucken lassen und erhielt von dem aufrichtigen Manne zur Antwort: „Am besten keines von beiden! Die Sänger möchten den Gesang nicht für vortheilhaft genug und die Liebhaber zu schwer finden". Eine sinnvolle Critik, die wohl oft auf die ersten Arbeiten junger Singcomponisten passen mag. Richtig war wohl so nothdürftig alles, aber die gefällige Anmuth fehlte, von der Göthe so schön sagt: „Nur aus vollendeter Kraft blicket die Anmuth hervor". Später hat der Componist diese Cantate umgearbeitet und sie der Ettinger'schen Buchhandlung zum Druck übergeben; sie ist aber nicht erschienen, und fast möchte man glauben, diese Arbeit sollte der Oeffentlichkeit entzogen bleiben, denn auch ein frühe-

rer Versuch, Freund Hartknoch zum Verlag des Clavierauszugs zu bewegen, wurde von diesem mit den aufrichtigen Worten abgelehnt: „Sehr ungern möchte ich meine Hülfe einem Tonkünstler versagen, der so viel Anlage hat als Sie, von dem sich so viel hoffen läßt. Ob das aber nicht zu viel sei, in Ihrem Alter eine Composition, wie „die Hirten bei der Krippe", nach den Versuchen anderer geschickter Componisten zu wagen, mag Ihnen Ihre Selbstkenntniß sagen". So mißglückten dem armen Tonsetzer damals alle Anläufe, sich aus der übeln Lage, in welche ihn wieder sein Leichtsinn gebracht herauszuarbeiten und er gerieth nun im Winter in die größte Noth, in welcher er sich je in seinem Leben befunden hat.

Der Verkauf der entbehrlichsten Kleidungsstücke und Wäsche, ja sogar der Bücher und Noten half eine Weile zu den kleinen täglichen Ausgaben. Aber der Wirth wollte befriedigt sein und schon seit längerer Zeit von keiner neuen Rechnung mehr wissen. Was aus Küche und Keller verlangt wurde, mußte auf der Stelle bezahlt werden. Er wurde zum ersten Male im Leben vor Gericht geführt, um die Rechnung für die ersten Monate gerichtlich anzuerkennen und das Versprechen abzugeben, sie sobald nur irgend möglich bezahlen zu wollen. Von seinen Eltern wollte und konnte er nichts verlangen. Die zärtliche Mutter und seine vertrautesten Freunde und Freundinnen erinnerten ihn ohnedem oft genug daran, die in Königsberg von den Universitätsjahren zurückgelassenen Schulden zu berichtigen. Da er dazu noch keine Mittel fand, so erschwerte ihm dies den Briefwechsel mit seinen Geliebten, die er dort zurückgelassen, und, befangen von Leidenschaft, auch wohl etwas vergessen hatte. Zu Anfang des Winters kam er so weit herunter, daß er alle die Häuser, in denen ein anständiges, ja zierliches Aeußere nothwendige Bedingung des Umgangs war, meiden mußte; ja daß er endlich nur noch ein einziges jüdisches Banquierhaus — wenn das Gedächtniß nicht ganz trügt, Levi genannt — besuchen konnte, weil die sehr wohlwollenden, gastfreien Leute es nicht genau mit dem Anzuge nahmen. Doch fand er selbst seine Kleidung auch für diese so nachsichtige Familie bald zu schlecht und ward endlich ganz auf die Hinterstube der beiden ältesten Söhne des Hauses beschränkt, deren einer sich für sein musikalisches Talent, der andere für seine literarischen Kenntnisse recht herzlich interessirte. Hieher ging er aus seinem Gasthofe, an den er durch eine untilgbare Rechnung gefesselt war, täglich früh Morgens, ehe es in dem

Hôtel recht lebendig wurde, um in dem so gastfreundlichen jüdischen Hause sein großes, kaltes Zimmer mit dem angenehm erwärmten seiner beiden jungen Freunde zu vertauschen. Da brachte er den größten Theil des Tages am Schreibtische zu und copirte zu seiner Belehrung Partituren seines hochverehrten Lehrers Homilius und anderer gründlicher Componisten. Dies Geschäft wurde ihm sehr wohlthätig. Schwerlich lernt man auf anderem Wege eine wohlangeordnete und gut ausgeführte Partitur eines großen Werkes so ganz kennen, um allen Gewinn davon zu haben, der sich daraus ziehen läßt. Ja man könnte fast behaupten, daß ein Componist, besonders wenn er lebhaft entwirft und feurig und schnell ausführt, seine eigenen Arbeiten nicht anders kennen lernt oder mit völliger Correctheit vollendet, als wenn er sich die Mühe gibt sie einige Zeit nach der Arbeit mit Ruhe und Aufmerksamkeit selbst in's Reine zu schreiben. Da übersieht man erst die ganze Arbeit in ihrer Folge mit klarem Bewußtsein, bemerkt auch jede kleine Uncorrectheit und ist im Stande so zu bessern, daß dem Vorhergegangenen und Nachfolgenden kein Nachtheil daraus erwächst. An meinem alten Freunde Hiller hatte ich darin ein gutes Beispiel gehabt; denn der war unermüdet im sorgfältigen Copiren Hasse'scher und Graun'scher Partituren, deren Werke er vorzüglich liebte und deren Partituren ganz vorzüglich geeignet sind, um weise Anordnung des Ganzen, der einzelnen Partien und reine Ausführung daran zu studiren. Die neueren überladenen Partituren haben in der letzten Zeit jene Meisterwerke viel zu sehr vernachlässigen lassen.

In jener Einsamkeit, die so sehr zur Thätigkeit aufforderte, wurde auch so manches neue Concertstück componirt, unter anderm mein bestes Violinconcert aus F, und so mancher musikalische Aufsatz entworfen, dessen Gedanken später in meine Schriften aufgenommen wurden. Mit dem einen Freunde ward musicirt, mit dem andern Vieles gelesen. Diese gutmüthigen Menschen und auch ihre eleganten, nicht ungebildeten Schwestern versorgten mich dazu in dem etwas düstern Hinterzimmer fleißig mit Speise und Trank.

Mitten in dieser trüben Lage erhielt der Arme noch die erschütternde Nachricht, daß seine erste Jugendliebe in Königsberg, die er freilich während seines Aufenthalts in Leipzig etwas vernachlässigt hatte, durch eine Convenienzheirath ihm für immer genommen sei. Ein Brief, den er damals an seinen Freund und Lehrer Kreuz-

feld am 13. Februar 1773 schrieb, soll hier stellenweise eingeschaltet werden, weil er des Schreibers Gemüthszustand am besten schildert[1]).

Geliebter Freund!

„Wie werth mir Ihr Brief gewesen, kann ich Ihnen nicht besser ausdrücken, als wenn ich Ihnen sage, daß er mir die Nachricht, die ich zugleich von dem unwiederbringlichen Verluste eines Gutes erhielt, an dem meine ganze Seele hing, welches das Glück meines ganzen zukünftigen Lebens ausmachen sollte, ertragen half, und dieser Brief, den ich in großem Kummer schreibe, wird Ihnen ein Beweis meines vollen Vertrauens sein, indem ich Sie darin in einer mir unendlich wichtigen Sache um Ihren Rath bitten will. Ich bin durch das Ihnen schon bekannte Unglück von der Welt völlig unabhängig geworden. Das Schicksal hat den Plan meines ganzen Lebens vernichtet, wie Sturm und Fluth die am Ufer in den Sand gezeichneten Figuren zerstört. Da steh' ich nun gleich einem einsamen Wanderer, der seinen Weg verloren hat, starr und fast gedankenlos an dem Strande des weiten, unbegränzten Meeres, suche einen Tröster und finde ihn erst in einer Entfernung von hundert Meilen. Eilen Sie, eilen Sie, mich zu trösten und mehr noch, mir zu rathen. — Sie, als mein ehemaliger Lehrer kennen meine geringen Kenntnisse in den Wissenschaften, Sie kennen auch mein Talent zur Musik; Sie werden mir am besten rathen können, ob ich das Studium oder die Musik zu meinem künftigen Lebensberufe wählen soll. Ich höre Sie in der ersten Hitze ohne Anstand die Musik wählen und Sie haben recht. Hören Sie aber erst meine Bedenklichkeiten. Ich werde mit jedem Tage mehr und mehr gewahr, wie sehr die Musik um davon zu leben, dem Eigensinne unverständiger oft geschmackloser Großen unterworfen ist; und eine Kunst von so hohem Werthe, die meine ganze Seele liebt und verehrt, demjenigen der mich bezahlt zu Gefallen, zu einem leeren Spiel des geselligen Vergnügens, sie und mich selbst zu einem Mittel des Amusements herabzuwürdigen, wäre das nicht unverantwortlich? Bisher übersah ich das mehr, in der Hoffnung, durch die glückliche Anwendung meines Talents früher als auf irgend einem

---

[1]) Reichardt's Briefe an seinen Freund Kreuzfeld wurden ihm nach dessen Tode zurückgegeben.

andern Wege die Mittel zum Besitz des nun, ach verlornen Gutes zu gelangen. — Ich sehe selbst ein, daß ich es einmal, bei der Freiheit meines Willens und Geschmacks und durch Fleiß zu einem gewissen Grade der Vollkommenheit in der Composition bringen kann. Soll ich nun diese Gabe, die mir Gott verliehen, mißbrauchen? Soll ich wider meine eigene Empfindung und Ueberzeugung damit handeln? Auf der andern Seite fürchte ich, als ein Feind alles Mittelmäßigen, daß ich es nie in irgend einem Fache der Gelehrsamkeit zu einem Grade der Vollkommenheit bringen würde. Sie wissen, wie viel Zeit ich schon der Musik gewidmet habe und wie meine Seele sich nicht von ihr trennen könnte; auch würde ihr selbst äußerlich betrachtet, künftig das wissenschaftliche Studium, da ich kein Vermögen besitze, auch wenn ich fleißig wäre, manche Stunde abtreten müssen; ja ich würde sogar bei der Wahl der Universität, die ich wieder bezöge, auf die vortheilhafte Anwendung meines musikalischen Talents sehen müssen. Alles dies würde mich in den Wissenschaften am Ende doch nicht weiter kommen lassen, als zu einer Anstellung, wo mir wieder die Musik als Empfehlung dienen müßte.

Da die auf beiden Seiten vorhandenen Schwierigkeiten die Wahl schwer machen, so wird am Ende eine moralische Untersuchung entscheiden müssen, auf welchem Wege ich meinen Nebenmenschen am nützlichsten werden und mich selbst zum künftigen, ewigen Leben am sichersten würdig machen kann; denn mit Maulwurfsaugen blos auf die Gegenwart, auf dieses kurze Leben sehen, das ziemt nur pöbelhaften Seelen, die nicht fähig sind den hohen Werth des menschlichen Geistes zu begreifen. Ich schäme mich jetzt im Innersten meines Herzens, den schönsten Theil meines Lebens mit Tändeleien phantastischer Liebe zugebracht zu haben und sogar Willens gewesen zu sein, diese zu einem Hauptgegenstande meines Daseins zu machen".

Erst in einem Briefe vom 21. October 1773 finden sich sehr liebevolle, theilnehmende Aeußerungen des Freundes.

Inzwischen kränkte es mich in meiner damaligen beschränkten Lage, durch äußeren Mangel abgehalten zu sein, mich bei dem Herzog von Curland wieder zu melden, der mit dem Winter wieder zur Stadt gekommen war und seine gewöhnlichen Winterconcerte hielt. Indessen ging

doch von diesem, wenn auch nur mittelbar, meine Befreiung aus dem Kleidermangel aus.

Der Herzog hatte unter seiner Kammerbedienung auch einen Kosacken, der ziemlich gut Violine spielte und damals, als ich mich Anfangs beim Herzoge hören ließ, ein aufmerksamer, wahrhaft entzückter Zuhörer meines Spiels gewesen war. Dieser erfuhr gegen Ende des Winters zufälliger Weise, daß ich noch in Dresden sei, suchte mich auf und bat um einigen Unterricht. Ich wollte ein Mittel zum Erwerb, das sich nur so von selbst darbot, so gering es auch sein mochte, nicht von mir weisen und ging zu ihm. Im Anfang war die Rede gar nicht von Bezahlung, der gutmüthige, äußerst freundliche Kosack bewirthete seinen auch im abgetragenen Oberrock hochverehrten Lehrer jedesmal mit dem Besten, was er auftreiben konnte, und auch das war mir in der ärmlichen Lage, in der ich mich befand, gar nicht gleichgiltig. Bald aber trug er mir als Honorar für den empfangenen Unterricht einen ganzen, sehr guten Tuchanzug an, welchen er sich eben hatte machen lassen, um auch zuweilen in der Stadt in feiner Civiltracht erscheinen zu können und welchen ihm der Schneider, wie er sagte, zu enge gemacht[1]). Dem kleiderlosen Lehrer stand das Kleid wie angepaßt, und er war nun im Stande auf seine Befreiung zu denken, die er denn auch schon in den ersten Frühlingstagen des Jahres 1773 bewerkstelligte. Herr Megelin, ein braver Violoncellist aus der Dresdener Hofkapelle, den ich schon in Leipzig hatte kennen gelernt und der eine Zeitlang hoffte, mich zu einer für den königl. polnischen Hof neu zu errichtenden Kapelle als ersten Violinisten empfehlen zu können, betrug sich sammt seiner guten Hausfrau jederzeit so freundlich gegen mich, daß ich sogar trotz meines dürftigen Anzuges kein Bedenken trug, zuweilen zu ihm zu gehen. Dieses geschah auch vertrauensvoll in der frühesten noch ganz dunkeln Morgenstunde bei dem Doctor Gerresheim(?), der mir ein theilnehmender und nach seinen damals beschränkten Umständen hülfreicher Freund war und blieb.

Megelin rieth mir endlich nach Böhmen zu gehen und erbot sich mir einen Empfehlungsbrief an einen großen Musikfreund, den

---

[1]) Als ich diesem redlichen, treuen Mann im Jahre 1776 von Berlin aus den ungefähren Werth dieses Anzugs in Gelde zu ersetzen suchte, nahm er den Betrag endlich nur als eine Wohlthat mit viel zu großen Danksagungen an. (Anm. Reichardt's).

Grafen Thun auf Tetschen zu geben, der eine eigene Kapelle hielt und gerne fremde Virtuosen hörte.

Ein jüdischer Baron, den der bedrängte Virtuose früher oft in dem Hause gesehen, das ihn jetzt so freundlich beherbergte, bei dem er auch mehrmals mit derselben braven Judenfamilie sehr glänzend soupirt hatte, hatte sich öfters verlauten lassen, er wolle den jungen, interessanten Mann gern mit Reisegeld unterstützen, wenn er wünsche, sich aus seiner schlimmen Lage herauszureißen. Auf diese beiden Versprechungen hin wurde nun ein heimlicher Reiseplan gebaut. Ich ließ mir von Megelin den Empfehlungsbrief geben und ging dann früh Morgens mit demselben in der Tasche, die übrigens mit etwas weniger Wäsche und mit einigen Musikalien angefüllt war, zu dem großmüthigen Baron, um mit ihm, im Vertrauen auf sein gegebenes Versprechen, die Reise zu berathen. Die Summe, die jener an den jungen Künstler würde wenden wollen, sollte die Art und Ausdehnung derselben bestimmen. Der Herr Baron schlief noch und ich setzte mich, um sein Erwachen zu erwarten. Das Frühstück ward endlich in zierlichem Silbergeschirr hineingetragen und ich ließ mich melden. — „Was ich begehre?" frug der Kammerdiener von innen zurück. — „Mit dem Herrn Baron über die Reise zu sprechen, zu der er mich aufgemuntert", war meine Antwort.

Nun saß der arme Hoffende lange Zeit in dem kalten, höchst eleganten Saale mit Marmorwänden, in welchem er vor Monaten so behaglich gespeist hatte, eine Einladung zum Frühstück vergeblich erwartend. Endlich erschien der Kammerdiener wieder. „Es thäte dem Herrn Baron sehr leid, ihn nicht selbst sprechen zu können, indeß schickte er hier das versprochene Reisegeld". Mit den Worten gab er ihm eine kleine Geldrolle in die Hand, die wohl 12 Louisd'or enthalten konnte. Im Vorhause ward das Geschenk untersucht und es bestand aus 12 sächsischen Viergroschenstücken, gerade zwei Thalern. Mein erster Gedanke war natürlich umzukehren und das Geschenk, welches durch die vorhergegangenen öftern mündlichen Aeußerungen doppelt und zehnfach armselig wurde, zurückzugeben. Ich zog an der Klingel, es kam aber Niemand; das gab Zeit zur Ueberlegung. „Was ist es denn nun auch?" sagte ich zu mir selbst. „Auf zwei gesunden Füßen kommst du mit zwei Thalern eben so gut nach dem böhmischen Gebirge als mit zwanzig im bequemen Wagen". Die Sonne schien herrlich, die Luft war frisch, so einladend zur lustigen Fußreise. So ging ich denn

geraden Weges ohne weiteres Besinnen zum Thore hinaus und schlug den schönen Weg durch den churfürstlichen Garten, dessen Schatten mich so oft gelabt hatte, ein. Das Frühstück ward beim Hofgärtner, den ich im Sommer schon manchmal oft besucht hatte, eingenommen; dann die reizende Straße weiter verfolgt nach Pirna, dem hübschen Städtchen, wo ich auf der Tour nach dem Königsstein einst so rasch auf muthigem Pferde vorbei geeilt war. Wie wurde das alles jetzt so viel besser genossen. Wie herrlich schmeckte das Mittagsmahl, welches im reinlichen Gasthofe zu Pirna nicht viel mehr kostete, als der Kaffee im großen Garten. Alles so gut und so wohlfeil für den bescheidenen Wanderer!

Auf diesem heitern Morgenwege genoß ich, dem zu Muthe war, wie es einem dem Winterkäfige entflohenen Vogel sein mag, einer Heiterkeit, Ruhe und Fröhlichkeit, die fast jede bis dahin erlebte Frühlingslust übertraf. Ich sang und jubelte durch die grünen Saatfelder und Auen, so daß die Vorübergehenden mich für ganz besonders glücklich und froh halten mußten. Einer von den wenigen Reichardt'schen, aus lauter kurzen Rhythmen bestehenden Violinsätzen verdankt diesem fröhlichen Morgengange seinen Ursprung. Es ist der Satz aus B dur im Zweivierteltact, in der Violinsonate mit Baß, welche in der Sammlung der vermischten Musikalien steht; er wurde damals mit Bleistift in Buchstabenschrift in die Schreibtafel notirt. Nachmittags ging der Weg lustig auf den Königsstein zu. Es hatten sich nun andere heitere Wanderer zu mir gesellt, die des andern Tages die berühmte Veste zu besehen beschlossen hatten, die ich von meinem früheren Besuche her schon kannte. Sie beredeten mich aber doch, in das kleine Städtchen, welches unterm Königsstein liegt, mit einzukehren. Es war zwar noch nicht Abend, aber der Weg in's böhmische Gebirge sollte im Dunkeln nicht gut zu gehen sein; so wurde hier übernachtet. Ein Wirthshaus war nicht zu erfragen, aber man wies das junge, frohe Volk zu einem Fleischer, welcher Boten und Diener des böhmischen Adels zu beherbergen pflege. Dieser empfieng uns recht freundlich. Eine besondere Schlafstelle hatte er jedoch außer der Stube, wo er selbst mit seiner Frau schlief, nicht, aber er erbot sich sogleich frisches Stroh längs der Wand auszubreiten.

Während wir mit ihm unterhandelten, zogen die Zimmerleute, die ihr Tagewerk auf der Festung beendet hatten, singend und jubelnd bei dem Hause vorüber und gingen in ihre dicht nebenan gelegene Herberge. „Die werden euch nicht viel ruhen lassen", sagte der Wirth, „die feiern ihren

Gewerktag bis in die späte Nacht und wenn am Ende Alles betrunken ist, so geht's drunter und drüber; dann löschen sie die Lichter aus und schlagen mit Schemmeln und Tischfüßen wacker aufeinander los. Wer dann am längsten auf dem Kampfplatz bleibt, ist beim nächsten Gelage König". Die müden Wanderer ließen sich dadurch nicht irren, verzehrten ihr ländliches Abendessen und streckten sich, nachdem sie noch in der Nähe herumgestrichen waren, auf die Streu hin. Der Wirth und die Wirthin folgten ihnen bald und bestiegen ihr hohes Gardinenbett.

Kaum mochten sie eingeschlafen sein, so fieng der Lärm nebenan schon zu wachsen an, er nahm ununterbrochen zu, bis der tolle Kampf im Finstern wirklich zu beginnen schien. Da raschelte es an der hohen Bettstelle des Wirths und es schlich sich etwas heimlich zur Thüre hinaus. Die Aufmerksamkeit der wachgehaltenen Wanderer wurde dadurch verdoppelt, aber bald wieder ganz auf das unsinnige Toben nebenan gerichtet. Nachdem dies seine höchste Höhe erreicht hatte und nach und nach wieder abnahm, schlich sich wieder etwas in die dunkle Stube und man hörte eine weibliche Stimme fragen: „Wo bist denn du wieder gewest?" — „Ich mußte ein bischen mit drunter schlagen", erwiederte der Mann, der denn auch am Morgen mehr als eine blutrünstige Beule und viele blaue und gelbe Stellen an Gesicht und Kopf hatte. Dafür hatte er aber auch das Vergnügen genossen, eine Viertelstunde lang in dem dunkeln Gewühle seine Püffe und Stöße mit dem eichenen Bettstollen, den er herausgedreht und mitgenommen hatte, austheilen zu können.

Am Morgen gesellten sich wieder einige andere anständige junge Leute zu mir, die ebenfalls in's böhmische Gebirge wanderten, um da die schönen, romantischen Gegenden zu sehen. Weil sie sich aber zu nahe an der großen Straße hielten, so verging der ganze Vormittag, ohne daß sie in solche gekommen wären. Darüber mißmuthig hielten sie in einer Dorfschenke Mittag, als eben ein zerlumpter Kerl hineintrat, seinen Bündel auf den Tisch warf und auf den verdammten Weg, den man ihn hätte gehen lassen aus allen Kräften schimpfte. Steile, dick bewachsene Berge, Abgründe, strömende Wasser mit schmalen Stegen drüber, Alles, was in der Erzählung des Erbosten vorkam war gerade das, was die Wanderer acht Stunden lang vergeblich gesucht hatten. Der Mann ward darum angesprochen, ihnen diesen Weg zu beschreiben, da er aber behauptete, sie würden ihn nun und nimmermehr finden, wurde dem Wirthe aufgetragen ihnen einen Fußboten zu

besorgen, der sie des Weges führen könne; dieser fand sich bald unter den anwesenden Gästen; er hatte kein übles Aussehen.

Als sie nun mit ihm das Dorf entlang wanderten, folgten ihnen alle Kinder und viele Weiber desselben nach. Das befremdete sie aber nicht, weil sie es auf ihren ungewöhnlichen, bunten, zum Theil malerischen Studentenanzug deuteten, der damals im nördlichen Deutschland weniger vorkam. Als aber im nächsten Dorf wieder alles ganz auffallend um sie herum sich versammelte und ihnen bis über das letzte Haus hinaus folgte, viele die jungen Leute ganz mitleidig ansahen, eine alte Frau mir auch endlich unter die Augen sagte: „Schade um so ein junges Blut!" frug ich den Führer, was das bedeute? und erhielt zur Antwort: „Laß er das man immer gut sein, das kann ihm nischt nich schaden". Diese Antwort reizte die Neugierde Aller nur um so mehr und sie drangen in ihn, ihnen die ganze Wahrheit zu sagen: „I nu, seht ihr's, ich bin der Bettelvogt und da meinen die Leute, ich bringe euch alle über die Gränze". Nun wurde der Führer natürlich erst recht nicht verabschiedet solange die Sonne noch schien und er in den Dörfern noch erkannt werden konnte, und es gab desto mehr Spaß.

Der romantische, schöne Pfad, den wir verfolgten, führte mich etwas von meinem Wege ab, doch langte ich noch spät Abends in Tetschen an. Am andern Morgen ward der Brief abgegeben; der alte Graf Thun empfieng den Reisenden sehr freundlich, lud ihn ein auf dem Schlosse zu bleiben, sich bis zum Mittagessen umzusehen und gegen Abend in seinem Concert einige Solostücke zu spielen. Mehrere von den Musikern des Grafen waren so artig, ihm alles Sehenswerthe des Schlosses und der Umgebung zu zeigen und führten ihn dann — zur Kammertafel des Herrn Grafen. Das war dem verwöhnten jungen Virtuosen zu fremd und die Speisen des Grafen blieben unberührt, wenn gleich die Kammertafel besser mag besetzt gewesen sein, als der Tisch, den er seit Monaten gesehen oder genossen hatte.

Zum Concerte jedoch stellte ich mich pünktlich ein und spielte mit Beifall auf einer geliehenen Violine die verabredeten Piecen. Als nun der alte Graf zu mir sagte: er hoffe, ich werde einige Tage bei ihm mich aufhalten, antwortete ich ganz trocken: daß ich noch denselben Abend weiter gehen wolle. Ob der Graf den Grund dieser Antwort nicht verstand oder nicht verstehen wollte, genug, er that dem Virtuosen den Gefallen, ihm gleich nach dem Concert sechs Ducaten zu

schicken und so zog dieser froher ab, als er mit gänzlich geleertem Beutel angekommen war.

Einer der Musiker des Grafen hatte mir viel von einem Bekannten in Schluckenau gesprochen, der selbst ein Virtuose und enthusiastischer Freund der Musik, ja in jüngern Jahren sogar in Italien gewesen sei und eine Tochter habe, die sehr artig Clavier spiele. Er lobte zugleich den romantischen Weg dahin, brachte mich selbst darauf und gab mir einige Zeilen für den Oberamtmann Schwaab mit. Der Weg war jedoch nicht leicht zu finden und auch beschwerlich, — am Abend befand ich mich noch über eine Meile von Schluckenau entfernt und mußte mich einem böhmischen Führer durch den einsamen Wald anvertrauen. Erst zu spät wurde es mir bemerkbar, daß ich mit meinem Führer kein Wort sprechen, ihn also weder im Gespräche ausforschen, noch durch Freundlichkeit mich ihm lieb machen konnte. Doch setzte ich meinen Weg ruhig fort; denn obwohl der große, kräftige Mann einen mit Eisen stark beschlagenen Knotenstock, ich aber nur eine Haselruthe führte, die ich mir noch im großen Garten zur Reise abgeschnitten und geschält hatte, so hatte ich doch schon öfters die Erfahrung gemacht, namentlich bei zufälligen Händeln im Studentenleben, daß es nicht das Schlimmste sei, das was man in Händen hat von sich zu werfen und mit den Fäusten auf den Gegner loszugehen, wie dieser auch bewaffnet sein mag. So dachte ich auch mit meinem Führer, den ich immer vor mir hingehen ließ, im Fall der Noth fertig zu werden. Meine aufgeregte Einbildungskraft hatte mich jedoch ohne Noth in Sorgen verwickelt; ich kam wohlbehalten, wiewohl erst spät am Abend in Schluckenau an und mußte daher in ein gemeines Wirthshaus einkehren, wo ich am Morgen zum ersten Male in meinem Leben den Kaffee nach dortiger Sitte in Milch mit Syrup gekocht zum Frühstück bekam. Als ich nach Sahne oder Rahm frug, deutete die gute böhmische Wirthin auf den Kaffeetopf, den sie vor mich hingestellt hatte und als ich Zucker verlangte, wiederholte sie die vorige Geberde. Dieser Kaffeetopf schien also das A und O zu sein, der Alles enthielt, was ein Mensch in Schluckenau nur verlangen konnte.

Nach dem Frühstück machte ich meinen Besuch auf dem Amte und ward da von den freundlichsten, herzlichsten Menschen, die mir je vorgekommen so liebevoll empfangen, wie ich es von Fremden noch nie erlebt hatte. Meine wenigen Sachen wurden sogleich aus dem Wirthshause geholt, es wurde mir ein stattliches Zimmer angewiesen und

kaum hatte ich dem braven Manne und seiner recht artigen kleinen, zwölfjährigen Tochter eine Sonate auf ihrem ziemlich schlechten Claviere vorgespielt, so war ich neben dieser das andere Kind im Hause und durfte von einer Weiterreise gar nicht mehr sprechen. Einige Monate verlebte ich in diesem gastfreien, kunstliebenden Hause in der angenehmsten Muße, die mir je geworden war. Ohne alle Sorge für Unterhalt, ganz meiner Kunst, ohne allen Zwang oder Rücksicht leben zu können, war mir ein ganz neuer Zustand und ich genoß ihn in vollen Zügen.

Hier fand ich auch manches wichtige Buch, welches sich der rüstige Alte als ein seltener Freidenker zu verschaffen gewußt hatte. Rousseau's und Tissot's Schriften brachten mich auf manche diätetische Uebertreibungen, so daß ich von da an etwas darein setzte in jedem Wetter, auch in der größten Sonnenhitze ohne Kopfbedeckung zu gehen und zu sitzen u. dgl.

Nachdem der unbesorgt Genießende während der schönen Zeit für das gute talentvolle Kind seines Gastfreundes mehrere Sonaten und Trio's mit Violinbegleitung componirt und solche mit ihr ganz nach Gefallen einstudirt hatte, fing er ernstlich an von seiner Weiterreise zu sprechen, und nun machte der würdige alte Kunstenthusiast täglich Pläne und Vorkehrungen zur Fortsetzung derselben nach Prag. Die Fußreise, die jener vorhatte, wollte ihm durchaus nicht als angenehm, viel weniger als anständig erscheinen, trotzdem Rousseau und andere Genie's citirt und als nachahmungswürdige Beispiele aufgestellt wurden. Er mochte das wohl in schönen Reden auf dem Papier, aber nicht in der Wirklichkeit leiden. Anfänglich dachte er seinen jungen Freund selber nach Prag zu begleiten, um ihn desto sicherer mit Häusern und Künstlern bekannt zu machen, von denen er sich für seinen Liebling gute Aufnahme versprach. Daran war aber der brave Mann durch seine vielen Geschäfte verhindert. Gesegnet bleibe der Gute und alle seine Lieben, an denen er so vertrauensvoll und zärtlich hing! Ehe sich der aufopfernd liebevolle Gastfreund eine Reiseart, die ihm recht war für seinen Gast ausgesonnen hatte, führte er ihn noch in der schönen Umgebung fleißig herum; von diesen kleinen Wanderungen ist mir ein Tag in Herrnhut besonders im Gedächtniß geblieben[1]).

[1]) Reichardt weist hier abermals auf seine vermischten Schriften hin, wo die Schilderung der Eindrücke dieses Besuches und weiter eine Abhandlung über eine auffallend musikalische Erfahrung und seine damaligen Bemerkungen über das ausgezeichnete Talent der böhmischen Gebirgsbewohner zur Tonkunst niedergelegt seien.

Ein Brief, den ich anläßlich dieser Reise über Herrnhut an Kreuzfeld schrieb und der zugleich für die fromme, liebende Mutter bestimmt war, in deren Händen er wohl auch geblieben ist, fand sich unter Kreuzfeld's zurückgesandten Briefen nicht. Eine Stelle aus Kreuzfeld's Antwort mag jedoch hier stehen. — „Auch ich halte die „Herrnhuter Gemeine für eine der merkwürdigsten Erscheinungen der „neuen Zeit, von der ich wünschte, daß sie nicht wie so viele andere Er„scheinungen wandelbar sein möchte. Sie steht nicht im Streite mit den „Grundlehren des Christenthums, denn der Herrnhutismus soll ja eine „genauere Ausübung desselben sein. So glaube ich auch Alles, was „Sie mir Vortheilhaftes von Herrnhut sagen, ja ich komme sogar auf „den Wunsch, daß diese fromme Heerde und mit ihr Friede und Ein„tracht sich immer mehr ausbreiten möchten. Und doch — wenn alle Welt „herrnhutisch würde, so würde ich es doch nicht werden, solange ich noch „ohne diese Verfassung ein guter Mensch und Gott angenehm, also ein „Christ sein kann".

Endlich ward die Reise zu Pferde beschlossen; da der liebe Mann aber nicht zwei Pferde auf so viele Tage missen konnte, so wurde dem Reitenden ein Fußbote mitgegeben, welcher seine Violine und einen jetzt gut versehenen Mantelsack auf dem Rücken trug. Wie ich dort wieder zu meiner eigenen Violine gekommen bin, von der ich mich in Dresden so sehr schwer getrennt hatte, ist dem Gedächtniß entfallen, aber durch die Fürsorge des liebevollen Freundes geschah es auf jeden Fall. Er weinte helle Thränen am Halse des jungen Künstlers, als ihm dieser einmal ganz wahr erzählte, daß ihm auch in den Tagen der höchsten Noth, als er wirklich einmal schon gesonnen war lieber zu verhungern, als ein so kümmerlich elendes Leben länger zu leben, nie der Gedanke gekommen sei, seine Violine zu verkaufen, zu der sich wohl mancher gute Käufer gefunden hätte. Es war noch immer dieselbe, die ihm sein Jugendlehrer Veichtner so großmüthig geschenkt und für welche der Gesandte Graf Kaiserling hundert Silberrubel in Petersburg bezahlt hatte. Es war ihm sogar einmal in den Sinn gekommen, dies schöne Instrument seines ächten Steines, womit das untere Saitenbrett verziert war, zu berauben, um einer augenblicklichen Noth abzuhelfen. Was war ihm aber auch das reiche, entzückende Instrument nicht alles? Jedes Gefühl, jeden Jubel und jeden Kummer konnte er seiner Geige warm mittheilen und sie sprach die tiefste Tiefe des Herzens so rein und voll wieder aus, daß er sich in den

schönen Begeisterungen nächtlicher Feierstunden mit ihr, wie im Arme des treuesten Freundes selig fühlte.

Nicht ohne Wehmuth schieden endlich die innig befreundeten Seelen von einander und nicht ohne schwere Herzensbeklemmung ließ sich der von Dankbarkeit durchdrungene Jüngling noch 12 Ducaten Reisegeld von dem guten Alten aufdringen. Das volle Vertrauen, er werde bald in den Stand kommen auch diese Vorschüsse dankbar ersetzen zu können, machte ihm die Annahme so vieler Beweise von Güte allein erträglich. Obgleich nun auch wirklich meine Hoffnungen in wenigen Jahren so vollkommen erfüllt wurden, daß ich im Stande war mich meiner Verpflichtungen zu entledigen, erlebte der geliebte Alte doch leider nicht mehr die dankbare Rückerstattung seiner Darlehen; glücklicher Weise konnte sie seine gute Frau, die er in einer weniger vortheilhaften Lage zurückgelassen hatte, in Empfang nehmen.

So sehen wir nun den jungen 21jährigen Künstler bei einem Kunstfreunde aus der mittleren bürgerlichen Classe die Unterstützung finden, die er an den Höfen von Berlin und Dresden bis dahin vergeblich gesucht, von den Großen und den reichsten Bewohnern jener Residenzen und der Handelsstädte Königsberg, Danzig und Leipzig umsonst gehofft hatte, und so wird man es, bis er Friedrich dem Großen bekannt wird, überall wieder finden.

Die Reise nach Prag war ohne alle merkwürdige Vorfälle; die Aufnahme in Prag selbst freundlich und gut. Doch war es nicht die Jahreszeit, in welcher ein Künstler nach Prag kommen mußte. Der böhmische Adel lebte den größten Theil des Jahres auf seinen Gütern und der reichste Theil desselben im Winter in Wien. Indeß war doch eine schöne Gräfin Wratislaw da, die ganz artig den Flügel spielte, und ein Baron von Ledebur, der mit großem Eifer die Violine bei Reichardt lernte und ihn mit sehr liberaler Gastfreundschaft aufnahm. Bei ihm hatte er die Tafel so oft er wollte und durch ihn freien Zutritt in manches andere große Haus, das ihm weniger im Gedächtniß geblieben ist.

Die Hauptvorsorge aber, die Reichardt wohl allein von der Gefahr schützte von neuem in die Dresdener Verlegenheit zu gerathen, hatte er wieder einem braven Bürger zu verdanken. Zufälliger Weise war er bald nach seiner Ankunft in Prag in einen öffentlichen Garten gerathen, in welchem anständige Bürger sich mit allerlei Spielen zu belustigen pflegten. In einem Gartenzimmer wurde auch Musik ge-

macht. Ein Instrumentenmacher Namens Hellwig gesellte sich zu ihm, da er ihn einige gute alte Instrumente, die auf einem Tische lagen betrachten sah, erfuhr von ihm, daß er ein Violinspieler sei und bewog ihn durch sein braves, einnehmendes Wesen sehr bald, etwas auf der Violine vorzutragen. Da Reichardt die freie Phantasie für eine solche Gesellschaft zu hoch hielt, Noten aber nicht da waren, so verlangte er Tinte und Feder, schrieb in der Geschwindigkeit den Baß zu einer Violinsonate, die er auswendig wußte auf und ließ sie sich nun von einem Violoncellisten begleiten. Das Alles fand so großen Beifall, daß er sich bald von entzückten Kunstfreunden und jungen Musikern umringt sah. Herr Hellwig, der erfuhr, daß Reichardt noch im theuern Wirthshaus wohne, bot ihm gleich den bessern Theil seiner recht hübschen, geräumigen Wohnung an, ließ noch denselben Abend seine Sachen zu sich holen und versah ihn um einen nachher verabredeten sehr billigen Preis mit Allem, was er im Hause bedurfte. Das Hauptzimmer war ganz seinem Geschmacke gemäß, geräumig und ansehnlich genug, um kleine musikalische Quartettgesellschaften bei sich zu versammeln, und das geschah recht oft und wurde mit wahrem Kunsteifer genossen.

So lebte nun Reichardt einen großen Theil des Sommers unter mancherlei musikalischen Beschäftigungen ganz angenehm fort. Duschek[1]), damals ein beliebter Clavierspieler und Lehrer in Prag machte ihn außer mit der Gräfin Wratislaw noch mit mehreren Musikfreunden bekannt. Jene ließ sich von ihm sechs leichte, kleine Clavierconcerte setzen, die hernach in Amsterdam bei Hummel gestochen wurden und beschenkte ihn dafür mit — 12 Ducaten! — Sie war eine schöne, artige Frau und so war nichts dagegen zu thun und zu sagen. Er hoffte das bessere von der öffentlichen Zueignung der Concerte, die aber ganz unerwiedert blieb. Später hatte er nur zu bedauern jene galanten Armseligkeiten öffentlich bekannt gemacht zu haben[2]). Für

---

[1]) Franz Duschek, zu Chothiebrad in Böhmen 1736 geboren, zu Prag 1799 gestorben, ein Schüler Wagenseil's und der Lehrer von Wittaseck und Maschek, war später auch Mozart eng befreundet, der während seiner Anwesenheit in Prag immer gerne in dem gastfreien Hause und mit dem wackern, biedern Manne verkehrte. Mozart schrieb für Duschek's Frau, Josepha, geb. Hambacher, (1756 geb.), eine gute Clavierspielerin und vortreffliche Sängerin, die bekannte herrliche Arie: „Non temer amato bene“ mit obligatem Pianoforte, und andere schöne Werke.

[2]) 6 Conc. p. Clav. à l'usage du beau Sexe, acc. da 2 V. Taille et B. Amsterd. Hummel, 1774.

den Baron Ledebur componirte er allerlei Violinsachen, die wenigstens durch die allerschmeichelhafteste Aufnahme in dem gastfreien Hause angenehm belohnt wurden.

Bei den Diners der Gräfin Wratislaw machte er eine auffallende Erfahrung. Als er von einem solchen Diner den Hradschin herabkommend einem Bekannten begegnete und ihm sagte wo er gewesen und jener nun fragte: „Bei dem blinden Grafen?“ antwortete er: „Nein!“ Jener aber besteht darauf: er solle nur Acht haben, wenn er wieder hinkäme, mit welcher Sorgfalt der übrigens schöne, stattliche Mann seine Blindheit zu verbergen wisse. Die Gelegenheit ergab sich bald. Der Graf, welcher der Thüre gegenüber saß erhob sich, sobald diese sich öffnete, trat jedem Ankommenden mit Anstand entgegen und eben so sehr ruhig und gelassen zurück, setzte sich wieder, machte hernach mit Sicherheit den ihm bekannten Weg nach dem Speisesaal, nahm da seinen Platz ein, unterhielt sich mit seinen Gästen, und da man seinen Augen die Blindheit nicht ersah, so ward man von dieser erst dadurch überzeugt, wenn man beachtete, daß ihm die Speisen klein geschnitten vorgesetzt wurden und er sich meist des Löffels statt der Gabel bediente.

Mitten im Sommer machte ich eine Reise nach Karlsbad, wo ich von dem alten braven Doctor Becher, dem mich ein würdiger Mann aus Prag, Doctor Schwabe angelegentlich empfohlen hatte, freundlich aufgenommen wurde. Dadurch, daß Doctor Becher Badearzt war und mir seine unentgeltlichen ärztlichen Dienste, sowie Alles, worüber er sonst verfügen konnte anbot, fand ich mich veranlaßt eine Cur zu gebrauchen, die mir äußerst wohlthat. Es hatte sich nämlich durch den zu häufigen Genuß des Kaffee's und manche andere Vernachlässigung meiner Gesundheit mein Blut ungewöhnlich verdickt. Zugleich fand ich aber nun auch Gelegenheit, das ganze mir völlig neue Badetreiben kennen zu lernen. Unter den Badegästen machte ich die Bekanntschaft mehrerer Prager Bürgerfamilien, die mir, nach Hause zurückgekehrt, so angenehm als nützlich wurden. Für mein musikalisches Talent interessirten sich mehrere böhmische Herrschaften, die durch Subscription ein Concert im Badesaal veranstalteten, zu welchem die begleitenden Instrumente in geringer Zahl aus einer nahen kleinen Stadt herbeigeholt wurden. Der Graf Thun, der seine Kapelle mitzubringen pflegte, wurde diesen Sommer vergeblich erwartet. Das ganze Concert bestand nur in einigen Sonaten und einem Violinconcert, die ich mit vielem Beifall vortrug. Es brachte wenigstens eine Einnahme, welche die Ko-

sten der Reise und des Karlsbader Aufenthalts, von dem mir außer den Spaziergängen auf den Höhen wenig angenehme Bilder geblieben sind, deckte. Durch eine Bemerkung des Herrn Eisenstock aus Annaberg, eines aufmerksam Andere beobachtenden Mannes erfuhr ich zuerst über mich, daß ich ein ungewöhnlich thätiger Mensch sei. Er sah, daß ich oft mehrere Dinge zu gleicher Zeit that, und als er mich einst beim Anzuge gleichzeitig den Mund reinigend, die Knieschnallen befestigend und in einem vor mir liegenden Notenblatt lesend fand, machte er mich aufmerksam darauf. So erfuhr ich noch viel später durch einen Freund, der mich: „du Habichtsnase" schalt, daß ich eine gebogene Nase hatte. Nie hat wohl Jemand weniger auf sein Aeußeres geachtet, so glücklich er auch von der Natur damit ausgestattet war; aber nicht leicht kann Jemand von Jugend auf sich seines Innern klarer bewußt gewesen sein. Wenn ein Gemisch und Wechsel kleinlicher Neigungen und wahrer Leidenschaft andere an mir auch irre machen und täuschen konnte, über mich selbst und mein Denken war ich nie zweifelhaft. Daher wird es mir auch leichter in den Gang meiner Empfindungen und Leidenschaften zurück zu blicken, als in den meines äußern Lebens.

Nach einem siebenwochenlangen Aufenthalt in Karlsbad ward dann wieder der Freund und Beschützer Schwaab in Schluckenau besucht, von dem ich mit großer Liebe aufgenommen wurde. Mit diesem gütigen Wirth machte ich nochmals eine Fahrt nach Herrnhut, wo mir das Wiedersehen eines alten Mannes mit Namen Weiß besonders wohlthat. Dieser würdige Mann war sehr viel in der Welt herumgekommen, vielleicht in allen Welttheilen und hatte den ruhigsten, einfachsten Character unbeschreiblich rein erhalten. Seine Heiterkeit litt eben so wenig durch den Ernst der einen, als durch eine gewisse Süßlichkeit anderer in dieser Gemeine. Er kannte die fromme Mutter unseres Reisenden und war der erste Mensch, mit dem dieser seit dritthalb Jahren in lebendiger Vertraulichkeit von seiner angebeteten Mutter, mit welcher er in ununterbrochenem Briefwechsel geblieben war, wieder sprechen konnte. Beim Einkaufe des Stoffes zu einer neuen Kleidung in Herrnhut machte ich Erfahrungen, die von ungemeiner Rechtlichkeit und Gewissenhaftigkeit der Mitglieder der Brüdergemeine zeugten. Die auffallendste Gewissenhaftigkeit aber erlebten wir an dem Wirthe in dem Gemeindegasthaus. Wir hatten uns bei unserer Ankunft eine Flasche Madeira geben lassen und ihn so gut gefunden, daß wir auch beim Essen wieder eine solche austranken. Als wir nun aber

Abends beim Abfahren nochmals eine verlangten, sagte der Wirth, er könne uns keine mehr geben. Der lebhafte Alte machte eine spitzige Bemerkung über den geringen Vorrath, erhielt aber zur Antwort, daß es gar nicht an Vorrath mangele, daß man aber Bedenken tragen müsse, den Herren noch mehr von dem starken, erhitzenden Getränke zu verabreichen; denn wer stünde dafür, daß der Wein sie nicht berausche und in einen Zustand versetze, in welchem sie der unschuldigen Jugend Dinge sehen und hören ließen, vor welchen sie zu bewahren ihre heilige Pflicht sei. Beschämt und mit herzlichem Händedruck schieden die Reisenden von dem so redlichen Wirthe.

Beim Gottesdienst erfreute ich mich besonders an der sehr einfachen Orgelbegleitung des lieblichen Gemeindegesanges. Ein alter ehrwürdiger Mann aus der Gemeinde, dem Sitz der wahren, herzlichen Andacht, führte mich auch in ihr Bethaus, um da dem Gottesdienste beizuwohnen. Die edelste Simplicität des Gebäudes, die vollkommene Stille der Zuhörer, auf deren Gesichtern sich die Gewißheit der Gegenwart Gottes, die zärtlichste Liebe zu ihm und dabei eine unverkennbare Ruhe malte, die unsere Gesichtszüge nur dann haben, wenn die Seele ganz zu Gott gewandt ist, zu diesem noch die schlichte Musik und ein reiner, ungekünstelter Gesang flößten mir ein andächtiges, seliges Gefühl ein, das ich in unsern Kirchen noch nie empfunden hatte. Dennoch kam meine Andacht der ihrigen nicht gleich, denn ich bemerkte nicht, was ich beim Ausgange erfuhr. Als wir den Brüdersaal verließen begegnete uns der Organist, ebenfalls ein Herrnhuter. Mein Führer hielt ihn an und sagte zu ihm: „Lieber Bruder, du hast heute während des Liedes einen gewissen bunten Lauf von Tönen gemacht, der mich sehr in meiner Andacht störte, denn ich erinnerte mich dabei an eine Theatermusik, die ich vor vielen Jahren in Venedig gehört. Dies zerstreute nothwendig meine Gedanken für einige Augenblicke und führte sie von dem ab, der meine ganze Seele erfüllen sollte. Thue dies künftig nicht mehr, sondern hilf vielmehr unsere Andacht befördern und freue dich, daß du die Mittel dazu in Händen hast" [1]).

---

[1]) In den Briefen eines aufmerksamen Reisenden, Band 1., Seite 49—50 nimmt Reichardt von diesem Vorfall Gelegenheit, den Organisten und Kirchensängern einige ernste Worte an's Herz zu reden. In spätern Jahren hat er für den Choral an dem Herrn Cantor Klein in Schmiedeberg in Schlesien einen Organisten ganz nach seinem Herzen gefunden. (Anm. Reichardt's).

Von Schluckenau ging die Reise wieder nach Prag zurück, ohne daß ich gerade ein besonderes Interesse dabei gehabt hätte. Es war aber für mich der directe Weg nach Wien, und von dem zur Stadt zurückkehrenden Adel versprachen ich und mein sorgsamer Freund uns noch manche gute Verbindung, die auch für Wien mir nützlich werden konnte.

Gewinn für meine Kunst und Bildung habe ich damals in Prag weniger gefunden, als in irgend einer andern großen Stadt, die ich besuchte; obgleich ich einige Bekanntschaften machte, die nicht ohne Interesse waren. Hiezu gehört Professor Seibt, der ein sehr gutmüthiger, gefälliger Mann war und mich aus seiner großen Büchersammlung bereitwilligst mit guter Lectüre versorgte, ohne die ich nicht leben konnte. Bei ihm lernte ich den Abbé Blarer kennen, einen braven Schweizer, der damals als Gesandtschaftsprediger nach Berlin ging und indem er von dem Professor Abschied nahm, sagte, er freue sich an einen Ort zu kommen, wo er noch was Rechtes lernen könne. Diese Worte machten einen auffallenden Contrast mit seinen silberweißen Haaren, die ihm, wohl ziemlich früh, das Ansehen eines Greises gaben.

Gearbeitet habe ich nichts Bedeutendes in Prag; ich brachte nur das Manuscript der „vermischten Musikalien" in Ordnung, welche Compositionen für Gesang, Violine und Fortepiano enthalten und als mein drittes Werk im folgenden Jahr im Druck erschienen[1]).

Die Stadt selbst machte in ihrer alten Schönheit und Pracht und durch die romantische Lage des Hradschin großen Eindruck auf den jungen Reisenden, für den Prag die erste alte merkwürdige Stadt war, die er sah. Da Concerte jetzt noch schwer zu Stande zu bringen waren und man mich damit auf den Winter vertröstete, beschloß ich nach Wien zu gehen. Als ich deshalb gerade mit einem Reisegefährten in Unterhandlung war, bewogen mich eben eingetroffene Briefe meiner Freunde nach Berlin zurückzukehren, um dort einen Carneval zuzubringen und so die Berliner Musik, die damals sehr berühmt war, im Großen zu hören und ganz kennen zu lernen[2]).

In Berlin traf der Reisende eben zum Carneval 1774 ein. Er sah eine Hasse'sche und eine Graun'sche Oper auf dem damals schon

---

[1]) Vermischte Musikalien von Joh. Friedr. Reichardt. Riga, bei J. Fr. Hartknoch, 1773.

[2]) Welchen Rückweg Reichardt genommen und wie er gereist, darüber fehlen alle Nachrichten; Dresden und Leipzig wurden jedoch von ihm nicht wieder berührt.

etwas alternden italienischen Hofoperntheater und hörte sie von dem meist aus alten Männern bestehendem königl. Orchester nur mit theilweiser großer Wirkung vortragen. Eine gewisse Uebereinstimmung des Vortrags war fast das Einzige, das ihn vollkommen befriedigte. Die herrlichen Stimmen der Mara, des Concialini und Porporino gaben in einzelnen Arien und Duetten einen desto höheren Genuß.

Die nähere Bekanntschaft mit den Opern der beiden genannten Meister und Concertaufführungen mehrerer ihrer Werke veranlaßten ihn hier die Vergleichung zwischen Hasse und Graun niederzuschreiben, welche sich in den Briefen eines aufmerksamen Reisenden mit andern Nachrichten und Betrachtungen, den Carneval den er in Berlin verlebte betreffend, abgedruckt findet. Auch ward er aufgemuntert sich an die Composition einer italienischen Oper zu machen. Er wählte dazu ein Operngedicht, wozu der König selbst den Plan gemacht und die meisten Scenen und Arien angegeben hatte. Sie hieß: „le feste galanti", dem Titel nach weniger eine große Oper, als sie es der inneren Einrichtung, der hergebrachten Form nach war. Reichardt arbeitete während des Winters einen großen Theil der Oper aus, brachte den ersten Act ganz in's Reine, legte ihn Agricola[1]), der damals Graun's Stelle versah und selbst einige italienische Opern für das königliche Theater geschrieben hatte vor und erhielt von ihm und manchen andern Künstlern mehr schmeichelhaftes Lob, als er erwartet hatte. Agricola lieh ihm auch einige Händel'sche Partituren, unter andern die kleine, höchst liebliche italienische Oper: „il pastor fido", die er sich mit Begierde und hohem Genuß zum Theil abschrieb.

Den größten Gewinn und höchsten Genuß gewährten den Winter hindurch die Aufführungen Händel'scher Oratorien in dem Liebhaberconcert, welches die beiden Kammermusiker E Benda und C. L. Bachmann gestiftet hatten und dirigirten (1770—97). Hier lernte ich Händel zuerst kennen, bisher kannte ich nur einige Clavierstücke und Fugen von ihm, und

---

[1]) Joh. Friedr. Agricola, 1720 zu Dobitschen bei Altenburg geboren, war 1738—41 J. Seb. Bach's Schüler im Clavier- und Orgelspiel und der strengen Composition; in Berlin, wohin er nun ging und wo ihn Quanz im freieren Style unterrichtete galt er für den größten Orgelspieler. Seit 1753 war er neben C. Ph. E. Bach und Niechelmann als Clavierspieler und Compositeur in der königl. Kapelle angestellt; nach Graun's Tode 1758 wurde er Kapellmeister; er starb 1774. Man kennt von ihm fünf italienische Opern und zwei Intermezzi.

ward ganz hingerissen von der Macht und Kraft seiner Chöre. Die bereits oft genannten Briefe enthalten auch darüber meine Empfindungen und Betrachtungen. Spätere Urtheile im musikalischen Kunstmagazin haben etwas mehr Reife und Gründlichkeit. In dem geselligen, gastfreien Nicolaischen Hause hörte ich ebenfalls viel gute Musik und nahm oft Theil an der Ausübung. Am Ferdinand'schen Hofe ließ ich mich im Beisein des Kronprinzen und des Prinzen Heinrich auf der Violine hören und die Prinzessin Ferdinand ließ mir bald darauf durch ihren Kammermusiker Rabe Hofdienste antragen. Die Sache ward aber von beiden Seiten zu lässig betrieben, als daß etwas daraus hätte werden können. Ich hatte immer gründliche Abneigung gegen den kleinen Hofdienst und ging damals überdem mit einem Reiseplan nach Petersburg um, an welchem der Wunsch, die geliebte Mutter und meine Freunde wieder sehen zu können, großen Antheil hatte.

Um diese Zeit erschien Bode's Uebersetzung von Burney's[1]) Tagebuch einer musikalischen Reise, und alle eifrigen, patriotischen Berliner hatten ihren Aerger über die flüchtige und wie sie meinten einseitige Art, mit welcher Burney die Berlinische Musik behandelt hatte. Als Nicolai sah, daß ich mich ernstlich um diese Angelegenheit bekümmerte machte er mir den Antrag, gegen jenes Tagebuch etwas zu schreiben und ich ließ mich auch durch das mir von Burney in seinem Buche als Violinisten und auch schon als Componisten gespendete Lob nicht beirren, die Arbeit sogleich zu unternehmen.

Die interessanteste Künstlerbekanntschaft war für mich diesmal die des vortrefflichen Violinisten Salomon[2]), der als Concertmeister dem

---

[1]) Charles Burney, Doctor der Musik, geb. 1726 zu Shrewsbury, gest. 1814 als Organist des Chelsea-Hospitals; er war ein guter Organist und Tonsetzer, hauptsächlich aber zeichnete er sich als Schriftsteller aus. Um Sammlungen für eine von ihm beabsichtigte Geschichte der Musik machen zu können, unternahm er 1770 eine Reise durch Frankreich und Italien, 1772 eine zweite durch Deutschland und die Niederlande. Die von ihm darüber veröffentlichten Beschreibungen erregten zu ihrer Zeit großes Interesse. Die Tagebücher der ersten Reise wurden 1772 von Ebeling in's Deutsche übersetzt, die der zweiten erschienen 1773 bei Bode in Hamburg in 2 Bänden. Nach 20jähriger Vorbereitung 1776—1788 erschien endlich auch die Geschichte der Musik in 4 Bänden.

[2]) Joh. Pet. Salomon, 1745 zu Bonn geb., gest. in Folge eines Sturzes vom Pferde 1815 in London, war einer der tüchtigsten Geiger seiner Zeit, namentlich aber ein vortrefflicher Orchesterdirector. Bis 1780, wo Prinz Heinrich in Rheinsberg seine Kapelle auflöste, war er als Concertmeister an derselben angestellt, dann

Orchester des Prinzen Heinrich vorstand. Durch ihn lernte ich zuerst die herrlichen Violinsolo's ohne Begleitung von Seb. Bach kennen, in welchen der Satz oft zwei- und dreistimmig durchgeführt und auch einstimmig so köstlich erfunden ist, daß jedes weitere Accompagnement überflüssig erscheint. Die große Kraft und Sicherheit, mit welcher Salomon diese Meisterstücke vortrug, war auch mir ein neuer Antrieb, das Vielstimmige auf der Violine, das ich schon längst mit Vorliebe geübt hatte, immer mehr zu vervollkommnen.

Für mein ganzes zukünftiges Leben lag aber der Hauptgewinn meines dermaligen Berliner Aufenthaltes in der nähern Bekanntschaft mit der Benda'schen Familie, der ich in den ersten schönen Frühlingstagen nach Potsdam folgte. Ich hatte die jüngste Tochter des Concertmeisters Franz Benda nun näher kennen gelernt, hatte sie in Concerten oft singen und Clavierspielen hören und fand ebenso großes Vergnügen an ihrem ächt italienischen Vortrage, als an ihrer angenehmen, rührenden Stimme. Ganz besonders gefiel mir ihr Vortrag der Arien aus der Graun'schen Passion, als diese zum Beschluß der Winterconcerte aufgeführt wurde. Den Abend nach dieser Aufführung setzte ich mich auch gleich hin, um ein für sie bereits angefangenes Concert für den Flügel zu vollenden, blieb die Nacht bei der Arbeit und schickte es ihr am nächsten Abend rein abgeschrieben zu. Ich arbeitete von Kindheit auf schnell und schrieb mit unglaublicher Geschwindigkeit Noten, so daß ich an manchem Tage zwanzig Bogen recht ordentlich, ja selbst zierlich schreiben konnte. Es findet sich unter den von mir aufgehobenen Papieren noch folgender Brief über das erwähnte Concert aus g moll[1]) an sie.

Mademoiselle!

„Die dringendste Arbeit hält mich ganz wider mein Gefühl davon ab, Ihnen persönlich meine vollkommene Hochachtung zu bezeugen und Ihnen zugleich den aufrichtigsten und uneingeschränktesten Beifall für Ihren gestrigen meisterhaften Gesang zu sagen.

---

ging er nach London, wo er bald eine der einflußreichsten Stellungen einnahm; seine Bemühungen brachen der deutschen Musik in England Bahn und namentlich war es J. Haydn, der durch ihn dort eingeführt und man darf wohl sagen, auch zu seinen bedeutendsten Schöpfungen angeregt wurde.

[1]) **Concerto per il Cembalo in g moll accomp. da 2 Viol., 2 Fl., Alt et Bass. Lipsia, Schwickert 1777.**

Noch nie habe ich dieses deutsche Meisterstück mit so viel Verständniß, so warmem Gefühl und überhaupt mit so vieler Wahrheit im Ausdruck singen hören. Gewiß, Sie haben durch Ihren Vortrag unserer Nation eben so wohl Ehre gemacht, als es Ramler und Graun durch ihre Arbeit gethan. Nur das große Vergnügen, von Ihnen ein so interessantes Stück singen zu hören, hat uns allein für den Verlust schadlos gehalten, Sie nicht auch wieder spielen gehört zu haben. Ich will Ihnen hier kein Compliment über Ihre Geschicklichkeit im Clavierspielen machen, sondern will Ihnen nur sagen, daß Sie durch Ihr letztes Spiel bei mir den Wunsch erregt haben, einmal ein Concert von meiner Arbeit von Ihnen vortragen zu hören und daß dieser Wunsch so feurig war, daß ich gleich vom Concert aus nach Hause ging, mich hinsetzte und an einem Flügelconcert für Sie arbeitete. Eben habe ich es vollendet; hier haben Sie es. Die Belohnung, die ich mir dafür ausbitte ist, daß Sie es mich, wenn ich nach Potsdam komme, von Ihrer Hand hören lassen. Wenn ich aber meine Stücke, in denen ich zuweilen eine natürlich gute Anlage finde, sehr gern nach dem Urtheil verständiger und kunsterfahrner Männer verbessere, so muß ich Sie noch bitten, die Meinung Ihres Herrn Vaters darüber auf's Genaueste zu merken und sie mich hernach getreulich wissen zu lassen.

Empfehlen Sie mich Ihrem verehrungswürdigen Herrn Vater, den ich eben so sehr wegen seines vortrefflichen Characters, als wegen seiner großen Kunst hochschätze. Empfehlen Sie mich auch Ihren Herren Brüdern auf's Beste; Sie aber glauben es mir, daß ich Ihre Bekanntschaft für eine wahre Ehre rechne und mich jederzeit mit vollkommener Ergebenheit nennen werde:

Ihren ganz ergebenen Diener

Reichardt".

Einige Liedercompositionen Julianen's waren mir sehr lieb geworden und überaus gern hörte ich sie von ihr singen. Auch hatte ich sie in Berlin in vielen guten Häusern und besonders zuletzt in Potsdam auf Spaziergängen in der angenehmen Umgebung dieser Stadt als ein liebes, reines, zärtliches, doch munteres Mädchen herzlich lieb gewonnen und nahm endlich nicht ohne Rührung Abschied von ihr, als ich am 10. Mai 1774 meine weitere Reise antrat. Auch sie war sehr gerührt.

Von Potsdam ging ich zuerst nach Magdeburg, dann über Halber-

stadt nach Braunschweig, von wo aus sich unter den Briefen, die Freunde aufbewahrt haben einer findet, welcher an Bode, damals Kammersecretär in Marienwerder gerichtet und vom 19. Mai 1774 datirt ist.

„Das Schicksal spielt wunderlich mit mir, mein geliebter Freund! Statt mich darüber zu beklagen, fange ich an, gegen alle seine Streiche gleichgültig zu werden. Es hat mir meinen Reisegefährten entrissen, mit dem ich die Reise durch mein liebes Vaterland so sicher und leicht zu machen hoffte. Es ist mir schmerzlich mich nun von Neuem von Euch viel weiter zu entfernen. Ich will Dir meine ganze Lage, meinen gefaßten Entschluß entdecken. Ein verdrießlicher Vorfall, an dem meine Unvorsichtigkeit nicht geringen Antheil hatte, war, wieder so leichtsinnig in Schulden gerathen zu sein, daß man mir in Berlin meinen Koffer festhielt, welcher meine ganzen Habseligkeiten einschloß. Szervanski, bei dem ich noch wohnte, war unverhofft nach Potsdam berufen worden, um seine Instruction zum Abmarsch nach dem neuen Philippsthal'schen Regiment zu erhalten. Zu sehr an ihn gewöhnt, wollte ich mich nicht länger in Berlin aufhalten um den Verlauf jener fatalen Sache abzuwarten und wanderte so mit dem was mir übrig geblieben war, nach Potsdam. Ein graues Tuchkleid, das ich eben anhatte, ein blauer mit rothem Fälbel gefütterter Ueberrock und einige Wäsche, die sich bei der Beschlagnahme eben bei der Wäscherin befunden, war meine ganze Equipage. Ich ging indessen mit einigen Thalern Geld und meiner italienischen Oper in der Tasche vollkommen vergnügt von Berlin weg, denn ich versprach mir die Freude, in Potsdam meinen Szervanski wieder anzutreffen. Allein ein neues unangenehmes Ereigniß war es, daß ich ihn schon auf halbem Wege traf, im Begriff unmittelbar zu seinem Regiment nach Westpreußen zu gehen. Die andere Hälfte des Weges war mir traurig. Doch erheiterte mich bald in Potsdam die freundschaftliche Aufnahme, die ich in dem Hause des Concertmeisters Franz Benda fand. Ich hatte während des Carnevals für seine Tochter Juliane einige Clavierſachen und Arien componirt und ihn wohl recht damit erfreut; er wußte kaum, wie er mir seine Erkenntlichkeit genugsam ausdrücken sollte. Von meinen Compositionen sprach er sogar mit Achtung. Du kannst denken, mein Lieber, wie mich das stolz machte. Zehn Tage lang lebte ich in und mit dem trefflichen Hause in beständiger Lust und Freude. Mein Bekannter bei dem ich eigentlich wohnte, wußte kaum, ob ich noch da sei oder nicht. Zu sehen bekam

er mich gar nicht, da er länger schlief und früher zu Bette ging als ich.

Zu den vielen Vergnügungen, die ich in so guter Gesellschaft auch in der reizenden Umgebung Potsdam's genoß, gehört vorzüglich diese, daß im Benda'schen Hause eine Musik veranstaltet wurde, in welcher viele von meinen letzten Arbeiten gut ausgeführt wurden. Auch die Ouverture und mehrere Arien meiner italienischen Oper „le feste galanti", die schnell in Stimmen ausgeschrieben wurden, bekam ich so zu hören und hatte die Freude, den Beifall der Benda'schen Familie und anderer braver Musiker einzuernten. Man fand Ausdruck und Erfindung darin. Ich sage dies so dreist nach, weil ich es, aufrichtig gesagt, selbst wahr finde und bei dieser Veranlassung erst recht einsehe, wie viel ich der gütigen Mutter Natur zu verdanken habe.

Ein ganz besonderes Vergnügen war es mir, daß mich die Benda's zum Concert des Königs Abends mitnahmen, wo ich in der Vorkammer bei halb offener Thüre den König viele Quanz'sche Concerte und einige sehr gut auf der Flöte blasen hörte. Im Adagio ist er auf seiner Flöte ebenso Meister, als es der alte Benda sonst auf der Violine war.

So vergingen zehn vergnügte Tage. Nun mußte aber doch ein Beschluß gefaßt werden. Die Sache ward von allen Seiten betrachtet und genau erwogen, nicht ohne viele Mühe, denn es fehlte mir die rathgebende Stimme eines geprüften Freundes. Nach Petersburg kannst du in so schlechtem Aufzuge nicht gehen, dawider ist nichts einzuwenden, da in keinem Lande das Sprichwort: „Kleider machen Leute" mehr gilt als in Rußland. Wozu hast du aber eine italienische Oper geschrieben? Ja, die Oper hatte ich zu meinem Eintritt in Petersburg componirt. Instrumentalist zu sein, das Ding hast du satt, du darfst deine Virtuosität nur als eine untergeordnete Fähigkeit betrachten, die dir die Natur verlieh. Dies war bei mir längst ausgemacht, aber nun kam es auf den Gebrauch an, den ich von meiner Oper zu machen hatte. Soll ich sie dem König von Preußen übergeben? soll ich sie etwa dem Kronprinzen überreichen? was soll mir das helfen? Ein Geschenk wäre Alles, was ich dafür zu erwarten hätte. Besser ist's, ich versuche mit meiner ersten guten Arbeit lieber Ruhm als Geld zu erwerben. Aber dann muß ich nach Italien gehen, machen, daß die Oper dort aufgeführt wird und darauf mit den besten Empfehlungen zurückkehren. Das soll und muß nun geschehen.

Also nach Italien! und zwar einen Weg, den ich noch nicht gemacht habe. Ueber Braunschweig, Hannover, Cassel, Frankfurt, Straßburg, durch die Schweiz nach Mailand. Aber wie werde ich meine Reise einrichten? Nothwendig auf die wohlfeilste Art. Das beste wird sein, ich wandre zu Fuß, für Körper und Gemüth die angemessenste Bewegung.

So ward's beschlossen und ist bereits auf einem Weg von 27 Meilen versucht worden. Ja, dieser kleine Weg, den ich so mit völliger Freiheit, die ich früher dem Postillon hingab, gemacht habe, hat schon viele kleine Merkwürdigkeiten für mich und dich, so daß ich mich nicht enthalten kann, dir eine genaue Beschreibung davon zu machen. Es ist auch Verschiedenes dabei vorgekommen, das dich, mein Lieber, betrifft, und gerade dies hat mir die Reise besonders angenehm gemacht. Denn daß deine Gedichte, für die ich deine Entschließung über die von Ramler vorgeschlagenen Aenderungen erwarte, ehe ich sie einem Verleger übergebe, mit mir, neben meiner klein und fein geschriebenen Opernpartitur wandern, kannst du denken. Die weiten Taschen meines Ueberrocks, der bald am Leibe sitzt, bald über der Schulter hängt, beherbergen sie mit meiner ganzen übrigen Ausrüstung ganz gut.

Den zehnten Mai wanderte ich des Morgens bei fröhlichem Lerchengesang die Straße nach Magdeburg zu. Früh ging ich in den meist sandigen Wegen fünf Stunden auf zwei Meilen, nur durch den Anblick der schönen Havel und der Seen die sie aufnehmen erquickt. Doch hätte mich die sonderbare Lage der kleinen Stadt Werder auf einer Insel mitten in der Havel, bald vom Wege abgelockt. Im Innern war es indeß gewiß ein schmutziges, kleines Städtchen, wie alle andern ihresgleichen. Außen herum verzierten Weinberge noch die auffallende Lage.

Nach dreistündiger Mittagsruhe ging ich des Nachmittags wieder zwei gute Meilen und war am Abend bei guter Zeit in Brandenburg, besah mir die alte Stadt und den großen Roland und ließ mir viel von ihm und der alten Residenz des Stammhauses erzählen. Warum ist diese herrlich gelegene Stadt am breiten, fischreichen Strome nicht die Hauptstadt des Reiches geworden? Nach ähnlichen zwei Tagereisen kam ich den dritten Tag Abends nach Magdeburg. Da besuchte ich am andern Morgen früh den Musikdirector Rolle[1]), für den ich

[1]) Einer der glücklichsten und fruchtbarsten Kirchencomponisten des vorigen Jahrhunderts. Johann Heinrich Rolle, Musikdirector zu Magdeburg, ist zu

schon nach seinen Oratorien, die ich in Berlin gehört, viel Achtung bekommen hatte, die durch seine persönliche Bekanntschaft aber noch um vieles erhöht wurde. In einer langen Unterredung zeigte er sehr feine, ausgebreitete theoretische Kenntnisse. Ich konnte ihm dagegen von mancher Erfahrung und practischen Kenntniß sprechen, an der es ihm zu fehlen schien und so ward unser Gespräch lebhaft und unterhaltend genug. Der Concertmeister Benda hatte einen Bruder seines Schwiegersohnes, den Doctor Bedern bereits von meiner Ankunft benachrichtigt und der bemächtigte sich meiner im Zimmer des Musikdirectors Rolle, führte mich nach seinem Hause und seinem Garten und bewirthete mich überall so reichlich, daß er damit drei Tage hätte ausfüllen können. Das angenehmste dabei waren mir seine Erzählungen von China, Indien und Batavia, wo er sieben Jahre lang Arzt in einer holländischen Colonie war. Allein sie waren blos belustigend, unterrichtend nicht im geringsten. Er hatte nur das Aeußere und Auffallende bemerkt; in's Innere der Natur des Landes und des Volkscharacters war er nicht eingedrungen. Um nicht noch einen so schwelgerischen Tag verleben zu müssen, der mit meiner Rousseau'schen Reisediät gar zu sehr contrastirte, bestimmte ich den folgenden Morgen zu meiner Weiterreise; besuchte aber früh erst noch einmal Herrn Rolle und den Prediger Patzke, mit welchem ich den herrlichen Dom und die Festungswerke besah.

Patzke ist ein angenehmer Mann, der durch seinen Character einigermaßen ersetzt, was ihm in seinen Schriften an Geist fehlt. Er ist sehr gutherzig und schreibt nur für die Armen. Die Zeitschriften: „Der Greis", „der Wohlthäter" und neuerlich noch „die Belagerung von Magdeburg" hat er so zu wohlthätigen Zwecken drucken lassen und man sagt, daß über dreitausend Thaler damit gewonnen wurden.

Gleich nach Tische verließ ich Magdeburg und ging diesen Tag noch drei Meilen auf Halberstadt zu; am folgenden langte ich daselbst bei guter Zeit an. Ich glaubte den Erbprinzen von Braunschweig zu finden, dessen Regiment hier steht. Ich wußte von ihm, daß er ein braver Violinspieler sei und gedachte ihm einige Violinsonaten zu überreichen, traf ihn aber nicht. Es blieb mir nun nur der Besuch bei

---

Quedlinburg 1718 geboren, gestorben 1785. Zu vielen seiner Oratorien und geistlichen Dramen und Cantaten hat der bekannte Dichter, Joh. Sam. Patzke, (1727—87) Prediger in Magdeburg, die Texte geliefert.

Gleim[1]). Früh um neun Uhr ging ich zu ihm und fand ihn in seiner Arbeitsstube mit ziemlich verdrießlichem Gesichte. Er heiterte sich aber bald auf, da ich ihm sagte, daß ich ein großer Verehrer der Dichtkunst sei und blos nach Halberstadt gekommen wäre, um ihn kennen zu lernen. Er führte mich hierauf, — aber ehe ich in meiner Erzählung fortfahre, muß ich dir erst sein Aeußeres beschreiben, damit dir Alles lebhafter werde. Gleim ist ein Mann von starkem, breitem, selbst etwas plumpem Körperbau und ganz bürgerlichem Ansehen. Hypochondrie hat tiefe Furchen in sein fleischiges Gesicht gegraben, doch wechselt oft ein heiteres, selbst freudiges Lächeln mit hypochondrischen Mienen. Sein Anzug bestand aus einem weißen Tuchrock und scharlachrother Tuchweste mit breiten, goldenen Tressen, dazu eine ganz bürgerliche gepuderte Lockenperücke, die ihm ziemlich tief im braunen Gesicht saß. Welch ein Costüm für einen Dichter!

Als wir gerade aus dem Zimmer getreten waren und mein Blick die vielen, zum Theil schlechten Brustbilder durchlief, welche die besten deutschen Dichter vorstellen sollten, sah mich Gleim steif, doch lächelnd an und sagte: „Hören Sie, ich sehe es Ihnen an, wir sympathisiren miteinander; bleiben Sie zu Tische bei mir und lassen Sie uns einen recht vergnügten Tag zusammenleben. Sehen Sie, der Himmel ladet uns dazu ein". Es war der schönste Frühlingstag. Darauf umarmte er mich so zärtlich, daß ich ganz verlegen wurde. Doch faßte ich mich gleich wieder und ward sogar recht bekannt mit ihm, als ich immer mehr eine heitere, menschenfreundliche Seele in seinen Augen schimmern sah. Wir unterredeten uns wohl eine Stunde lang über Berlin. Dann verließ er mich, um Geschäfte abzuthun und führte mich vorher in seine Bibliothek, die an lateinischen, griechischen, spanischen, englischen, italienischen, französischen und deutschen Werken, was die sogenannten schönen Wissenschaften und die Poesie betrifft, sehr reich zu sein schien. Ich blieb allein da und sah mich fleißig um, stieß bald auf die Lieder der Deutschen und in diesen auf ein Lied, das mir gefiel; ich wollte es noch einmal lesen, sang es aber gleich unwillkürlich in einer Melodie die mir auch gefiel, und nun kam mir der Gedanke

[1]) Johann Wilhelm Ludwig Gleim, der unermüdliche Beschützer junger Dichter und Künstler, deshalb auch nur Vater Gleim genannt, war zu Ermsleben bei Halberstadt 1719 geboren und lebte seit 1747 als Secretär des Domcapitels und Canonicus des Stifts Walbeck zu Halberstadt, gest. 1803.

Gleim ein Andenken zurück zu lassen. Ich ließ mir Feder und Tinte geben, zog mir aus freier Hand Linien und schrieb die Weise auf. Als ich eben damit fertig war trat der Dichter wieder in's Zimmer, ich übergab ihm das Lied als eine Eingebung der Musen, die den schönen Raum bewohnten. Er schien sehr erfreut darüber und unsere Unterredung fiel nun auf die musikalische Poesie. Er war sehr zufrieden mit Allem, was ich gegen Krause's[1]) Werk und Ansichten einwendete, dessen Bildniß auch in seinem Zimmer hängt, doch freute es ihn, daß ich vieles andere an jenem Buch nicht genug zu loben wußte, denn Krause, der als Advocat in Berlin lebte, war einer seiner besten Freunde gewesen.

Die Zeit zum Essen kam heran und es fand sich noch Herr Schmidt[2]), der Verfasser der Petrarch'schen Phantasien ein. So wenig er mir als Dichter behagt, so gefiel er mir doch als ein angenehmer, bescheidener Mann recht wohl. Dazu kam noch ein Americaner, Herr Fritze, der seit neun Jahren in Pennsylvanien bei der englischen Compagnie gestanden und eben eine kleine Reise hergemacht hatte, um seinen Bruder noch einmal zu sprechen. Nach einem Aufenthalte von acht Tagen wollte er wieder zurückkehren. Gleim's Nichte, eine feine, magere Person von lebhaftem Witz machte die Honneurs des Hauses. Erst ward viel von America gesprochen und von der Rohheit und Wildheit der dortigen Colonisten, gegen welche die natürlichen Americaner, wie Herr Fritze versicherte, die gesittesten Geschöpfe wären. Dann kamen wir auf Burney's musikalische Reisen, die bei manchen guten Nachrichten unzählige Thorheiten und Irrthümer enthalten, welche zu widerlegen ich Nicolai bereits zugesagt habe. Gleim bestärkte mich aus allen Kräften darin. Nach Tische gingen wir in die Domkirche, um die Orgel, welche eine der schönsten in Deutschland sein soll, zu sehen und zu hören. Ich fand auch in dem Organisten einen gescheidten Mann und sehr begeisterten Musiker. Dann ging's nach Gleim's Sanssouci, seinem Garten vor der Stadt. Gleim füllte seine ganze Tasche mit Manuscripten, die er im Gar-

---

[1]) Chr. Gottfr. Krause, 1719—1770 Advocat beim Magistrate in Berlin, ein tüchtiger Componist, noch bekannter aber als Schriftsteller, besonders durch sein Buch: „Von der musicalischen Poesie". Berlin, 1753.

[2]) Klamer Eberh. Schmidt, 1746—1824 Domcommissär in Halberstadt, Dichter des bekannten Liedes: „Da lieg' ich auf Rosen".

ten vorlesen wollte. Mir fielen deine Gedichte ein. „Auch ich habe Manuscripte bei mir", sagte ich, „mit denen ich Sie zu unterhalten verspreche". — „Vortrefflich" rief Gleim, „sind sie von einem jungen Dichter und schön, so wird mein Vergnügen vollkommen sein, denn nichts freut mich so sehr im Innersten meiner Seele, als wenn ich Früchte junger, feuriger Genie's sehe". Die Freude, die aus seinen Augen blitzte, bestätigte seine Worte. Das erste was er mir vorlas, war ein Sinngedicht auf Burney's musikalische Reisen, das er mir auch in mein Tagebuch schrieb:

„Uns reich zu machen, viele Pfunde zu verzehren,
Um derentwillen wir nicht eben Britten wären,
Kommt er geflogen wie ein Pfeil,
Reist rüstig unter uns, hört Alles was zu hören
Auf allen Straßen ist, hört Meister, lispelt Lehren,
Denkt, schreibt und tadelt, lobt, doch Alles in der Eil".

Dann las er mir noch einige kleine Gedichte, die aber nichts Neues an Bildern oder Ausdruck enthielten, und ein großes breites Buch voll Poesien von besonderer Art: Reimlose, von denen ich nur zu sagen weiß, daß sie ernsthaft waren und die natürliche Religion und practische Philosophie betrafen. Er sagte, das solle sein Schwanengesang sein, ich sei der erste, der davon erführe und deshalb schloß er sich mit mir, zu meinem nicht geringen Schrecken in ein kleines Cabinet ein. Dann zeigte ich ihm deine Gedichte und las ihm einige davon vor; er war sehr zufrieden damit. Früh wandelte ich weiter und kam gestern Abend hier an".

Die herzlichen Jugendfreunde Reichardt's nahmen den kleinen Glückswechsel viel höher und ernster als der junge Wanderer selbst, der sich auf seiner freien Fußwanderung gar nicht übel befand. Aus Bock's Antwort und aus den Briefen des treuen Lehrers Kreuzfeld geht nicht nur ihre zärtliche Besorgniß hervor, sie enthalten auch in Liebe und Ernst so manchen Zug zur Characteristik Reichardt's, der ihm selbst entgangen sein mag. Auch lernt man daraus die Männer näher kennen, mit denen er den schönsten Theil seiner Jugend verlebte und deren Denk- und Sinnesart gewiß großen Einfluß auf seinen Character als Künstler haben mußte.

Bock antwortete in einem Briefe aus Marienwerder vom 7. Juni 1774 datirt, Folgendes:

„Noch kann ich mich kaum aus der Betäubung erholen, in die

mich Dein Brief aus Braunschweig versetzt hat, mein bester Freund! Szervanski, den ich wenige Tage darauf umarmte, ist Zeuge von dem Schmerz, den ich darüber empfand. Nicht, als mißbilligte ich den Schritt, den Du gewagt hast, ich entdecke darin vielmehr die Seelenstärke, die ich Dir längst gewünscht habe. Ich fürchte nur, daß jugendliche Lebhaftigkeit, vereint mit den verführerischen Lockungen Italiens, Dich von Deiner philosophischen Diät und von Deinem Ziele entfernen dürften. Sauer ist der Ehrenkranz, den Du zu erringen trachtest, aber desto rühmlicher wird er sein. — Ich habe es Szervanski ernstlich verwiesen, daß er, wie er mir sagte, derjenige gewesen ist, der Dir eine Abneigung gegen Deine Geige beigebracht hat. Seine Sünde ist ihm nunmehr selbst leid. Was wären ohne die Sprache für uns die erhabensten Ideen eines Klopstock? Der Instrumentalist, der selbst Schöpfer großer Gedanken ist, muß nothwendig von dem unterschieden werden, der nur fremde Gedanken ausdrücken kann, und auch dieser steht gegen den Componisten in keinem geringeren Verhältniß als der Schauspieler gegen den dramatischen Dichter. Wenn ich mir nun gar den Fall hinzudenke, in dem Du Dich befindest, daß die Kunst nämlich nach Brod gehen muß — wie viel vortheilhafter wird Dir da vorerst die Virtuosität sein, als das Componiren. Bei Ausübung des Einen also solltest Du, dünkt mich, das Andere nicht vernachlässigen. Wenn diese freundschaftliche Bemerkung einen Eindruck auf Dich machen sollte, dann wird sie Dich zugleich mit dem schmerzhaften Andenken an Deine verlorne Geige erfüllen. Doch, deren Stelle wirst Du wohl in Italien ersetzen können" u. s. w.

Kreuzfeld, der vortreffliche Mann, erwiederte seinem Freunde Bock auf die Mittheilung aus jenem Briefe aus Braunschweig:

„Mein Schrecken über Reichardt's Verhängniß und die tiefe Betrübniß, die darauf folgte, ließ mich bei nichts anderem verweilen, als bei diesen trüben Gedanken. Ich las und dachte doch Alles nur für ihn. Der arme, unglückliche Flüchtling! Zwar wußte ich schon lange, daß die flüchtigen, einzelnen Blätter, auf denen wir unsere Entwürfe und Hoffnungen für ihn schrieben und die wir insgemein für die unvergängliche Schrift des Schicksals hielten, daß diese von dem leichtesten Lüftchen durcheinander geworfen werden, und noch mehr werden die Aussichten und Unternehmungen eines Jünglings, dessen Gebäude glänzend, doch ohne sichern Grund gebaut ist, sich oft selbst zer-

stören und am liebsten vom muthwilligen Glück angegriffen. Das wußte ich lange, aber bisher nur für andere, nicht für mich. Wie sicher war er mir! Ein wiederholtes Versprechen, Zeit und Monat und Tag bestimmt, merkliche Annäherung, die beste Veranlassung zu einer Reise nach Petersburg und also ein gewisser Zwang zu uns zu kommen. Und was für Freude mit ihm bildete mir nicht schon meine Phantasie vor! Das war nun Alles umsonst. O sein Brief, den er selbst geschrieben hat! Beruhigen Sie mich doch nächstens damit, um doch alle seine Verlegenheiten zu kennen, die mir freilich aus Ihren angegebenen Ursachen begreiflich werden, aus seiner Lebhaftigkeit und Sorglosigkeit. In seinem Sinn mag er Wunder denken was für ein Wirth er ist; aber er ist in der That gar keiner, und wer kann es auch von ihm verlangen, von seinem Alter, von seiner Beschäftigung, von seinem Genie und in der Fremde. In was für Schulden mag er wieder stecken! Gott helfe ihm! Was können wir anders für ihn thun als beten! Darin finde ich Beruhigung. Wo mag er jetzt reisen? Ich weiß nicht was mich mehr bekümmert, die verlorene Hoffnung oder die noch dunklere Zukunft. Wenn er doch öfter schriebe um uns, wenn auch nicht zu beruhigen, doch größere Besorgnisse zu ersparen, als es bedarf".

Später schreibt der gute, fromme Mann an seinen Freund:

„Daß Sie an unserm Reichardt so viel herzlichen Antheil nehmen freut mich, sowie ich mit Ihnen sein unstätes Leben bedaure. Aber ich halte seine Unstätigkeit nicht für einen willkürlichen Uebelstand (da fürchtete ich ihm Unrecht zu thun), sondern für einen Zwang des Zufalls und für ein Uebel, welches von seinem Stande und seiner Lebensart unzertrennlich ist, darum muß ich auch mein Urtheil über ihn einschränken. Seine kurze Erfahrung ist lang genug, ihm die Eitelkeit dieses Treibens zu zeigen, und sein Verstand und Herz groß und edel genug, um der Erfahrung zu gehorchen. Denn mit Freuden theile ich Ihnen die Beobachtungen mit, die ich über seine neuere Denkungsart, theils aus den Gefühlen, die er in seinen Briefen ausspricht, theils aus seinen jetzigen Vorsätzen gezogen habe. Ueberlegung, Ernst, Klugheit, Unterscheidungsgabe und Gefühl für die Schönheit der Tugend, die von kraftloser und weichlicher Empfindsamkeit eben so sehr, als von Erkaltung des Herzens entfernt ist, sind die Begleiterinnen auf seinen Reisen; Gefährten, die er nicht besser wählen könnte, und diese sind mir für einen glücklichen Ausgang mehr Bürge als seine

Kunst. Es fehlt ihm nicht mehr viel, daß er wirklich ein Christ werde und das wünsche ich am meisten. Das Christenthum macht uns empfindsam und gesetzt zugleich und von der Vernunft geleitet wird es auch das beste Verwahrungsmittel wider allen falschen Geschmack, denn vom richtigen Geschmack in Sitten hängt der Geschmack in der Kunst ab. Genug für diesmal. Sie sollen nächstens einen Brief von Reichardt lesen, ich erwarte stündlich wieder einen. Aber vorher bitte ich mir das versprochene Blättchen an unsern Freund aus. Nur ersuche ich es nach meiner Idee einzurichten, die ihm selbst etwas zutraut, damit er nicht durch eine zu große Sympathie mehr niedergeschlagen als getröstet werde. Doch genug und wohl schon zu viel meiner Herzensergießungen".

Mein erster Besuch in Braunschweig galt dem Professor J. A. Ebert (1723—1795), dem ich einen Brief von Ramler brachte, welcher Ebert einiger äußerlicher Aehnlichkeit wegen seinen Milchbruder nannte. Beim Eintritt in Ebert's Zimmer hatte ich den ersten Autorgenuß. Er fand ihn mit der neuen Hamburger Zeitung in der Hand, eben eine sehr vortheilhafte Recension über meine unlängst erschienenen vermischten Musikalien lesend. Da Ebert in der Recension den gründlichen Musikkenner Ebeling in Hamburg erkannte, so behandelte er den jungen Componisten, der sein Lob noch nie öffentlich vernommen hatte, zu seiner wahren Beschämung wie einen berühmten, vortrefflichen Künstler. Es war eine sehr angenehme Stunde, die ich mit ihm verplauderte, die durch seine enthusiastischen Aeußerungen über Kunst und Poesie für mich hohes Interesse gewann. Ebert machte mich bald mit seinem Schwiegervater, dem Postdirector Gräfe[1]) bekannt, der selbst ein alter, eifriger Odencomponist war, an meinen Liedern Geschmack fand und mir sein Haus mit väterlicher Freundlichkeit öffnete. Bald folgte auch die Bekanntschaft mit Eschenburg und Zachariä[2]), die ein noch lebendigeres Interesse für den Reisenden hatten, denn beide

---

[1]) Johann Friedrich Gräfe, herzogl. braunschweigischer Kammer- und Postrath (1717—1787), einer der geschicktesten und productivsten deutschen Musikdilettanten seiner Zeit.

[2]) Joh. Joach. Eschenburg (1743—1820) in Hamburg geboren, Director des Coll. Carolin. in Braunschweig hat viele Werke über Musik übersetzt. Der ebenfalls am Carolinum als Professor angestellte Dichter Fr. W. Zachariä (1726—1777) hat nicht nur eine Sammlung musikalischer Gedichte hinterlassen, sondern war auch selbst Componist. (Sammlung einiger mus. Versuche. 2 Theile. 1760).

beschäftigten sich fast leidenschaftlich mit Musik und empfingen den jungen, lebenslustigen Künstler mit recht jugendlicher Wärme. Zachariä's Haus ward diesem bald der liebste Aufenthalt, den er seit lange gehabt hatte und es verging fast kein Tag, an dem sie nicht Musik auf irgend eine erfreuliche Weise miteinander recht von Herzen genossen, bald am Clavier mit Gesang, bald mit der Violine in wohl vorbereiteten Trios oder Quatuors, wozu der brave Concertmeister C. A. Pesch (gest. 1793) sehr willig einstimmte. Zachariä liebte an des Virtuosen Spiel, den bedeutenden, ausdrucksvollen Vortrag nicht weniger, als einen deutlichen, declamatorischen Vortrag im Gesange. Er war auch mit seinen Ansichten über Musik überhaupt und mit den Urtheilen über das bisher Gehörte und Genossene in der Musik zufrieden. Ebert enthusiasmirte sich zuweilen dermassen für unsere Gespräche, daß er mit seinem wohlwollenden Eifer für junge Talente darauf drang, man müsse das alles niederschreiben und drucken lassen. Zachariä, welcher Vorsteher der Waisenhausbuchhandlung war, erbot sich zum Verlage und so entstanden die Briefe eines aufmerksamen Reisenden, die glücklicher Weise dem leichtsinnigen Wanderer zugleich das nöthige Geld verschafften, den Gasthof und die Post bis Hamburg zu bezahlen. Seinen Einzug hatte er in Braunschweig wieder so ganz ohne Geld gehalten, daß er den ersten Abend, als Ebert ihn nach einem Garten vor der Stadt mitnahm, aus Mangel des Thorgeldes früher zurückeilen mußte und mit aller Eile doch kaum noch der Verlegenheit entging. Ein verkaufter Hirschfänger, den er in Karlsbad zum Geschenk bekommen, lieferte das nothwendigste Geld zu den kleinen, täglichen Ausgaben, bis das Honorar in schönem, blankem Golde ausgezahlt, alles wieder in Ordnung brachte und ihn in den Stand setzte, ohne Schulden zurückzulassen, weiter gehen zu können.

Der Herzog von Braunschweig, der in früheren Jahren selbst ein guter Violinspieler gewesen sein soll, war damals schon weniger mehr für Musik empfänglich und zudem die meiste Zeit abwesend, sonst würde der brave Pesch, der sich höchst freundschaftlich gegen unseren jungen Violinisten betrug, gewiß das Seinige dazu gethan haben, ihm auch von Seiten des Hofes einigen Gewinn zu verschaffen. Auch der Kapellmeister Schwanenberger[1]) interessirte sich für ihn, soweit es

---

[1]) J. Gottfried Schwanenberger, 1740 zu Wolfenbüttel geboren, wurde in seiner Jugend vom Herzog von Braunschweig nach Italien geschickt, um dort die

seine ängstliche, in sich zurückgezogene Gemüthsart und sein ganz eigenes, affectirtes Wesen es zuließ. Mit großem Vergnügen hörte er mehrmals sein äußerst zierliches und vollendetes Clavierspiel. Herr Fleischer[1]), zu seiner Zeit ein braver Clavierspieler und Liedercomponist nahm den Fremden auch freundlich auf, erschien aber nicht oft und gern in dem Kreise, in welchem er täglich lebte und aus welchem er sich freiwillig nicht entfernen wollte, sonst hätte er sich gewiß mehr zu dem guten Manne gehalten.

Zu Ebert's jähriger Hochzeitsfeier dichtete Eschenburg eine Cantate, die ich mit großer Schnelligkeit zum Wohlgefallen der ganzen freundlichen Familie componirte und einstudirte[2]). In des trefflichen, heitern Zachariä Gesellschaft lebte auch Lessing gern und fand sich zuweilen bei ihm zu lustigen Abendmahlzeiten ein, die oft bis tief in die Nacht hinein bei gutem Wein und heiteren Gesprächen verlängert wurden. Lessing's Paradoxen, die er so gern in Gesellschaften vorbrachte und durchführte, hatten für den jungen Künstler einen ganz eigenen Reiz. Er trieb sie oft sehr weit. Einst behauptete er sehr lebhaft, es ginge durchaus nichts in der Welt über das Künstlerleben, selbst der wandernde Scheerenschleifer habe ein weit glücklicheres Dasein als der größte, berühmteste Gelehrte hinter seinem Schreibtisch und Catheder. Da er ganz besonders bei der beständigen, erwünschten Abwechselung im Künstlerleben verweilte, sagte Zachariä zu ihm mit seinem trockenen, lustigen Ton: „Nun so darfst du dich ja nur einmal hängen lassen zur Abwechselung", und Lessing rief lebhaft aus: „Wahrlich, ich glaube der Gang hinaus würde mir mehr Spaß machen, als das Leben in meinem Bücherwinkel". Nur das wollte mir an ihm nicht gefallen, daß, so gerne er auch sein Glas bis tief in die Nacht

---

Composition zu studiren. Der italienischen Weise blieb er auch sein ganzes Leben hindurch getreu. Er starb 1804. Im Jahre 1775 bewarb er sich mit Reichardt zugleich um die Kapellmeisterstelle in Berlin.

[1]) Friedr. Gottl. Fleischer, herzogl. Kammermusikus in Braunschweig, Organist an der Martins- und Aegidienkirche, Hofpianist und Lehrer der Prinzessinnen, geb. zu Cöthen 1722, gest. 1806. Er war einer der größten Clavierspieler in Bach's Manier und ein sehr talentvoller Componist.

[2]) In den Gesängen für das schöne Geschlecht, Berlin 1775, findet sich eine andere zu dieser Gelegenheit componirte Cantate: „An Selinen". Ein Gedicht von Bock, am 8. Mai 1774. Zu der jährigen Hochzeitsfeier des Herrn Professor J. A. Ebert componirt und seiner Gemahlin zugeeignet.

hinein füllen ließ, er doch oft dasselbe hinhaltend sagte: „Was soll ich den Quark auch noch trinken!" So mischte er Mißmuth in seine heiterste Laune.

Ein lustiger Einfall Lessing's mag hier noch stehen, der von dem ungezwungenen, oft auch derben Ton zeugt, der unter diesen Freunden, die Spaß verstanden, statthatte. Zachariä fuhr in einem Wagen, auf dessen Schlag ein großes Z gemalt war, hatte aber nie einen Bedienten bei sich; als er darüber geneckt wurde und die Antwort schuldig blieb, rief Lessing: „Du Narr, so sage doch: auf Z folgt nichts".

Um Musik kümmerte er sich aber nicht; man weiß ja, daß er die angenehmste Empfindung, die ihm Musik je verschafft mit der verglich, die er habe, wenn ihn sein Barbier mit lauem Wasser einseife. Einst als Jemand von zu viel Trinken sprach, sagte Lessing ganz ernsthaft: „Zu viel kann man wohl trinken, aber nie genug".

Einen bleibenden Eindruck machte der vortreffliche Abt J. Fr. W. Jerusalem (1709—89) auf mich. So nervenschwach er auch damals schon war, — denn eine Tasse etwas starken Thee's konnte ihn in die höchste Wallung bringen, — unterhielt er sich doch gern und sehr liebevoll mit dem jungen Künstler über seine Kunst. Bei diesem edlen und feingebildeten Manne fand ich zum ersten Male den feinen, fast galanten Hofmann gepaart mit dem gründlichen Denker und Mann von Gefühl und Geschmack.

Ganz das Gegentheil davon war der alte, gute, trockene, bürgerliche Gärtner[1]), den ich zu einer mir von ihm bestimmten Besuchsstunde in der größten Unruhe und schlimmsten Laune fand, weil ich eine Viertelstunde später kam, als ich eingeladen und der Kaffee für mich bestellt gewesen war. Es dauerte lange, ehe der gute Alte wieder auf seinen Schick kommen konnte.

Gegen die Mitte des Juni verließ ich Braunschweig mit schwerem Herzen; das ganze Leben mit den lieben sinnigen, lustigen Menschen gefiel mir so wohl, daß ich es gerne noch verlängert hätte. Ebert, der eben eine Reise nach Hamburg machte, suchte mich zu bereden, ihn dahin zu begleiten. Ich zog es aber vor, zuerst nach Hannover zu gehen.

---

[1]) K. Christ. Gärtner, ein College von Eschenburg, Zachariä und Ebert, seit 1748 Professor am Carolinum, bekannt durch seine Arbeiten für's Theater. Er war zu Freiberg 1712 geboren und starb 1791.

In dem trefflichen Rehberg'schen Hause fand ich die freundlichste Aufnahme. Besonders interessirte ich mich hier für ein kleines, liebes Kind, die fünfjährige Tochter des Hauses, die mich auch so liebgewann, daß sie mir ein sehr hübsches, kleines Briefchen mit ganz großen Buchstaben nach Hamburg schrieb. Die beiden Söhne, die sich hernach als Gelehrte auszeichneten, waren damals noch junge, talentvolle Burschen, so vortrefflicher Eltern würdig. Ich lernte in Hannover noch manchen merkwürdigen Mann kennen, wie Zimmermann, Herschel, Velthusen, Schmidt und Andere. Musik ward hier aber wenig geübt und geliebt.

In der genannten Familie erlebte ich einen Moment, der meinem Leben gefahrdrohend hätte werden können. Einer der Söhne wollte mich nach der andern Seite des Hauses führen, wo eben gebaut wurde und lief vor mir her über ein schmales Brett, welches im obern Stock von dem Fenster eines Flügels zu dem des andern frei hingelegt war. Als ich mitten auf dem Brett stund, blickte ich in die gähnende Tiefe und es überfiel mich ein Schwindel, wie ich ihn noch nie erlebt hatte. Doch faßte ich mich schnell, richtete die Augen fest auf das Brett, lief mit verdoppeltem Schritt und kam glücklich hinüber. In dem raschen Zusammenraffen und glücklich ausgeführten Entschluß lag für mich ein neuer Beweis von Kant's Behauptung über den freien Willen. Vieles im Leben verdanke ich dieser Lehre. Meine Freunde haben deshalb oft von mir gesagt: „Was der recht will, das kann er auch".

Nach [1]) einigen vergnügt hingebrachten Tagen verließ ich Ende Mai Hannover und ging mit der damals sehr wohleingerichteten Postkutsche über Celle nach Hamburg. Eine recht picante Reisegesellschaft machte diese Tour sehr lustig. In unserem Wagen saßen vier Personen; außer mir ein jovialer, russischer Major und ein großer, starkknochiger, wohlbeleibter Mönch, der, nachdem er einem französischen Kloster entsprungen war, aus Voltaire's Hause zu Ferney ein sehr hübsches, achtzehn- bis zwanzigjähriges Mädchen entführt hatte, die ihn jetzt begleitete. Der träge Mönch, der in der in elastischen Federn hängenden bequemen und weichen Kutsche des Schlafes sich vergebens zu erwehren suchte, hatte neben mir und dem Major einen schweren

[1]) Der folgende Abschnitt findet sich abgedruckt im 16. Jahrgang der „Allgemeinen Leipziger musikalischen Zeitung, 1814, Nr. 2". Derselbe Jahrgang brachte in seiner 27. Nummer bereits die Todesanzeige unseres Meisters. (26. Juni 1814).

Stand. Wir hörten nicht auf, ihn zu necken und seine Eifersucht rege zu machen, so daß es zwischen uns fast zu Thätlichkeiten gekommen wäre.

Jedoch wurde der Friede noch ehe wir in Hamburg ankamen, vollständig wieder geschlossen und ich verbrachte mit meinen Reisegefährten den Abend nach unserem Eintreffen überaus froh und vergnügt. Das volle, fleißig gefüllte Glas war für den der Mäßigkeit wie der Keuschheit Entsprungenen ein gutes Medium der Freundschaft, und die Dame liebte über die Maaßen das süße Backwerk, welches das artige Souper beschloß und verrieth dadurch ihre Kammerjungfernatur. Nach halbdurchwachter Nacht und einigen Ruhestunden wurde die lustige Gesellschaft auf die Lübecker Post begleitet; man trennte sich mit der Zusage, in Petersburg sich bald wieder zu finden.

Noch an demselben Morgen machte ich meinen Besuch bei dem Professor Büsch und von der Stunde an, wo ich dessen Haus betreten, begann für mich für mehrere Monate ein so angenehmes, reiches Leben, wie ich es nur je gelebt hatte. Dieses treffliche Haus war damals der Sitz der Freude und des Wohllebens, welche beide in der besten Gesellschaft, in inniger Vertraulichkeit und in stetem Verein mit den Musen und Grazien höchst fröhlich genossen wurden. Madame Büsch war die lebhafteste Enthusiastin für alles Reizende und Schöne und sie empfing mich mit jener Wärme und Freundlichkeit, mit der sie alle durch Talent und Bildung ausgezeichneten Menschen, Weiber wie Männer zu empfangen gewohnt war. Mein Violinspiel entzückte sie; täglich wurde mit wahrer Begeisterung musicirt und manches Trio und Quartett, manches Lied und mancher größere Gesang verdanken diesem anregenden und genußreichen Leben ihre Entstehung.

Klopstock, der heitere, jugendliche Alte lebte ganz in dieser Gesellschaft und belebte sie mit seiner Heiterkeit und liebevollen Theilnahme. Besonders gesellte er sich gerne, wenn sie nur gute Früchte hoffen ließ, zu der frohen, blühenden Jugend. Seine junge, schöne Freundin, als Vindemia in seinen Oden verewigt, in deren Hause er wohnte und die seine beständige Gesellschaft war, sang mit schöner, voller Stimme und lebhaftem Ausdruck. So hatte ich mehr als einen glücklichen Berührungspunkt mit dem würdigen Greise.

Von Frau J. E. von Wiethem hörte ich die erste Gluck'sche Melodie vortragen, die Klopstock'sche Ode: „Willkommen, o silberner Mond!"[1])

[1]) Zuerst im Göttinger Musenalmanach von 1775 veröffentlicht. — Frau Jo-

sie entsprach aber meinem Gefühle nicht. Gluck hat sich mehr an das angenehme Bild des hinwallenden Mondes, von dem die erste Strophe spricht gehalten, als an den tiefen, melancholischen Sinn des Ganzen, der auf der Erfahrung edler, gefühlvoller Seelen beruht, daß die schönen Nachtbilder vom einsam wandelnden Monde ernsthafte Gedanken an Tod und Unsterblichkeit, bittersüße Erinnerungen an verlorne Freunde erzeugen[1]). Ich componirte die Ode für die schöne Stimme der Frau von Wiethem nach meinem Gefühle und hatte den hohen Genuß, daß meine Melodie, selbst bei diesen mit allem Recht enthusiastischen Verehrern Gluck's die frühere verdrängte, unerachtet die Sängerin mir nicht so ganz gewogen war; ich hatte in meinen kecken, entschiedenen Urtheilen und in freiem Tadel, der auch die eigensinnige Schönheit nicht schonte, gar zu oft unsanft mit ihr zusammengestoßen.

Jene Melodie[2]) ist eine meiner besten geblieben; sie bezeichnet sehr wohl den höhern Schwung, dessen ich in so edler, herrlicher Umgebung fähig war. Wohl dem Jüngling, der früh das Glück hat, in solcher Menschen Nähe zu leben und in dem Sonnenschein ihrer Liebe zu gedeihen! Ich componirte damals auch noch Klopstock's Ode: „Dein süßes Bild, o Lyda!"[3]).

Im Büsch'schen Hause lebte der jetzige Professor Christoph Daniel Ebeling (1741—1817), der Uebersetzer der 1772 bei Bode in Hamburg erschienenen musikalischen Reisen Burney's in dem brüderlichsten Verhältnisse als Lehrer an der damals in vollem Flor stehenden Handlungsacademie. Dieser gründliche und geschmackvolle, obwohl etwas harthörige Kenner der Tonkunst und Poesie feuerte mich zu mancher Arbeit an. Sein lebhafter, treffender Witz, seine unermüdete Thätigkeit, sein umfassendes, mannigfaltiges Wissen, Eigenschaften, wegen deren er auch Klopstock so werth war, belebten die Gesellschaft

---

hanna Elis. von Wielhem, geb. Dümpfel wurde noch 1791 dem großen Leiter ihrer Jugend und ihrem vieljährigen Freunde vermählt.

[1]) Kant hat diese feine Bemerkung schon in einer seiner früheren Schriften über das Schöne und Erhabene gemacht. (Anm. Reichardt's).

[2]) „Die frühen Gräber", gedruckt in: Oden und Lieder. Berlin, 1779.

[3]) Zuerst gedruckt im Göttinger Musenalmanach, 1775; dann in: Oden und Lieder. Berlin, 1779. Wahrscheinlich stammen auch die Compositionen anderer Klopstock'scher Dichtungen, welche in letzterer Sammlung stehen, aus der Zeit des Hamburger Aufenthaltes, z. B. Selmar und Selma; an Cidli. Mit Sicherheit sind weiter die zahlreichen Tonsätze Claudius'scher Lieder und das: „An meine Freundin, die Madame Büsch, geb. Schwalbe in Hamburg" (in: Gesänge für das schöne Geschlecht, Berlin, 1775) in diese Tage zu setzen.

auf die erfreulichste Weise. Kein Vorfall, kein Ereigniß in dem frohen Hause entging seiner Beobachtung und seinen launigen, comischen Versen, die jeden Moment zu einem festlichen, lustigen erhoben. Geliebte, schöne Kinder zierten den edlen Kreis der Familie und was Hamburg nur an gebildeter, reizvoller Jugend, an Frauen und Männern von Geschmack und Gefühl hatte, versammelte sich in diesem edlen und frohen Zirkel.

Bei den kleinen Abendmusiken pflegte der Buchhändler Bode das Violoncell zu spielen; er war nun nach Dilettantenart gewohnt, mit seinem schönen Instrumente, aus dem er einen vollen, kräftigen Ton zog, überall zu herrschen, und das war mir, dem ersten Geiger, unausstehlich. Er sollte da, wo er keine hervortretende Stelle hatte, immer nur der Dienende sein und sich den Feinheiten im Vortrage der Oberstimme mit Bescheidenheit anschmiegen. Darauf wollte aber der herrschsüchtige, absprechende Bode nie eingehen und da er mich überhaupt für viel zu sehr begünstigt hielt, so gab es zwischen uns manche Mißhelligkeiten. Auch im geselligen Gespräche, wo er nie gewohnt war kräftigen Widerstand zu finden, noch weniger zu unterliegen, waren wir fortwährende Gegner. Mancher der furchtsamen Streiter aus der Gesellschaft mochte auch wohl Bode's colossale Gestalt und den tiefen, starken Ton seiner von furchtbaren Grimassen begleiteten Stimme scheuen; wenigstens bezeugte dies der gutmüthige Ebert, der bei jedem solchen Streit mich zum Nachgeben und Endigen freundlichst besorgt zu bewegen strebte, einst auf eine gar characteristische Weise. Unsere frohe Gesellschaft war an einem Abende wie gewöhnlich bei Büsch versammelt und harrte in einem Lusthause am Ende des ziemlich langen, schmalen Gartens neben dem wohlbereiteten Theetisch der Frau des Hauses, welche an der entgegengesetzten Gartensaalthüre des Wohnhauses sich im Gespräch mit ihren Hausleuten etwas lange aufhielt. Als mehrmaliges Rufen nichts fruchtete, sagte ich, um etwas recht Uebertriebenes auf's Tapet zu bringen: „Kommen Sie, liebe Frau, oder ich trage Sie her!" Madame Büsch war nämlich eine Frau von seltener Corpulenz, die neben ihrem kleinen, schönen Kopf fast ungeheuer erschien und ich dagegen so schmächtig, wie es ein zweiundzwanzigjähriger Jüngling ohne ungestaltet zu sein nur sein kann. Kaum hatte ich nun aber diese unvorsichtigen Worte gesprochen, so sagte Bode in schadenfrohem Tone zu seinen Nachbarn: „Das soll der junge Herr wohl bleiben lassen!" und machte dadurch den muthwilli-

gen Scherz zur Aufschneiderei. Das verdroß mich. Ich laufe nun dem Gartensaale zu, finde Frau Büsch noch auf der obern Treppe stehen, raffe alle meine Kräfte zusammen, umfasse sie und trage sie, obwohl mir alle Rippen knacken, zum großen Erstaunen aller Anwesenden nach dem Lusthause. Kaum habe ich meine übergroße Last glücklich niedergesetzt und gehe nun um Athem zu schöpfen, bei Seite, so eilt mir Ebert nach, hält mich in seinem gewohnten Eifer beim Arm und ruft mit hohem, enthusiastischem Tone mir in's Ohr: „Freundchen, nun gehen Sie dem Bode ja nur immer recht muthig zu Leibe! Solche Kraft hätte ich Ihnen nicht zugetraut! Nur immer zu, Sie können's d'rauf wagen!"

In dem frohen Kreise ward auch oft lustiger Chorgesang angestimmt und das nicht blos in empfindsamen Weisen, oft auch im Tone ausgelassener Freude. Besonders liebte Klopstock die alten, kräftigen Burschenmelodien und hatte selbst zu dem herrlichen Liede: „Gaudeamus igitur" einige heitere Strophen in Mönchslatein hinzugefügt. Sie entstanden so: Madame Büsch, die sehr viel Witz und eine ganz originelle, frohe Laune hatte, pflegte die dummen Menschen, die sie nicht leiden konnte, einzutheilen in Schöpschristeln, Seelenpeter und Butterlämmer — letzteres nach einer damaligen Hamburger Gewohnheit, der Tischbutter die Gestalt eines liegenden Lammes, dem man zwei schwarze Pfefferkörner als Augen eindrückte, zu geben. Daraus bildete Klopstock für den frohen Kreis die Strophe:

Pereat trifolium
Pereant magistri
Butterlamm, Schöpschristelus,
Petrus animarum.

Dieser edle, frohe Kreis hätte damals mit der größten Wahrheit von sich selbst mit Göthe singen können:

Wer lebt in unserm Kreise
Und lebt nicht selig d'rinn,
Genießt die freie Weise
Und treuen Brudersinn!
So bleibt durch alle Zeiten
Herz Herzen zugekehrt,
Von keinen Kleinigkeiten
Wird unser Bund gestört.

Uns hat ein Gott gesegnet
Mit freiem Lebensblick,
Und Alles was begegnet,
Erneuert unser Glück.
Durch Grillen nicht gedränget,
Verknickt sich keine Lust,
Durch Zieren nicht geenget,
Schlägt freier uns're Brust.

Leider war dies herrliche Lied zu jener Zeit noch nicht bekannt; ich würde es damals im vollen Gefühl frohen Jugendlebens gewiß glücklicher und für mein eigenes Gefühl befriedigender componirt haben, als es später in doppelter Melodie geschehen ist[1]).

Alle nur einigermaßen bedeutende und gebildete Reisende besuchten das Büsch'sche Haus, das schon durch die große Anstalt, die Hamburger Handlungsacademie, überall bekannt, und berühmt war; aber nicht alle wurden in den engern Kreis gezogen, der sich zu frohem Abendgenuß von der großen academischen Tischgesellschaft gewöhnlich abzusondern pflegte. Drang hie und da ein ungebetener Gast ein, so wußte ihn die gescheidte Wirthin immer auf gute Art wieder zu entfernen. Der herzensgute Professor Büsch, der, wie Mathematiker gewöhnlich zu sein pflegen, ein lieber, kindlicher Mann war, übernahm es dann auch wohl den neugierigen Eindringling wieder zu dem großen Tisch der Akademiker zurückzugeleiten und auf seine Weise angenehm zu unterhalten. Als der gefällige Ehemann einst nach einer solchen wohlthätigen Beseitigung eines lästigen Gastes wieder in den kleinen, frohen Zirkel zurückkehrte, rief ihm die dankbare Frau in ihrer originellen Weise entgegen: „Büsch, du bist doch ein guter Mensch! Du gehst mit unserm Herrgott durch Dick und Dünn".

Als diese lebhafte, witzige Frau, die keinen Ausdruck scheute, der ihren Gedanken, ihr Gefühl ganz aussprach, ihre Characterschilderung einmal in einem schlechten Buche las und nicht recht begreifen konnte, ob das Lob oder Tadel sei was der Herr Magister da von ihr vorbrachte, sagte sie zu den Umstehenden in der naiven, plattdeutschen Sprache, die sie sehr glücklich anzuwenden wußte: „Geft he mi wat, oder deit he mi wat?"[2]).

---

1) Aus dem Bundesliede von Göthe. Zuerst dreistimmig (A dur) gedruckt in Göthe's lyrischen Gedichten mit Musik von J. Fr. Reichardt, Berlin, 1793; dann in den Liedern geselliger Freude, Leipzig, 1796. Diese und eine weitere Melodie (D dur) findet sich dann nochmals aufgenommen in der ersten Abtheilung von Göthe's Liedern, Oden, Balladen und Romanzen. Leipzig, 1809.

2) Aus einer bekannten Klosterscene; eine alte, blinde Frau findet sich zur Austheilung der Speisen am Küchenfenster ein, erhält aber vom eiligen Pater Küchenmeister anstatt etwas in die Schüssel, einen Klecks

Unter den Fremden, die damals eben den schönen Kreis beleben und bereichern halfen, ist mir der liebe, feine Dichter, der jetzige gothaische Geheimerath **Moritz August von Thümel**[1]) ganz besonders im Gedächtniß geblieben; er hatte seinen Bruder und dessen Frau, die eine Reise nach America machten, bis Holland begleitet und hielt sich nun auf dem Rückwege einige Wochen in Hamburg auf. Seine frohe Laune und sein unerschöpflicher Vorrath von köstlichen Anecdoten aus der literarischen Welt, besonders merkwürdiger Dummheiten schlechter Schriftsteller und Poeten machten seine sinnig verständige Unterhaltung höchst reichhaltig und anziehend.

So erinnere ich mich noch unter verschiedenen Versen, die er damals preisgab, an die poetische Vorrede eines Pastors Namens **Pfeil**, zu einer Psalmenübersetzung, die also schließt:

Ich thu' es keinem nicht zuvor,
Ich bin ein Pfeil, ein schwaches Rohr
Von Gottes Hand geschnitzet.
Er gebe, daß ich nirgend steck',
Als in dem Einen Ziel und Zweck,
Zu dem er mich gespitzet.

Ein verrückter Potsdamer Kaufmann setzte, als der dritte Band zu lange auf sich warten ließ, den **Klopstock'schen** Messias fort. Das Werk erschien in Quart und in einem der Gesänge, wo Christus die Seite durchstochen wird, kommt folgendes tolle Gleichniß vor:

Gleich wie Mars, als Diomedes
Ihm durchstach den Wanst entzwei,
Ausgestoßen haben möchte
Ein solch überlaut Geschrey ꝛc.[1]).

In einer alten deutschen Oper leidet eine Dame Schiffbruch und wird an eine wenig bewohnte Insel geworfen, wo ihr zuerst der Gouverneur begegnet. An diesen richtet sie folgende Arie:

Ich weiß nicht, ob Ihnen von sich'rer Hand
Meine terrible Geschichte bekannt?
Mobilien und Bräutigam, damit Sie es wissen,
Sind mir durch Sturm und Wellen entrissen.

---

warmen Breies auf die ausgestreckte hohle Hand, worauf sie zu dem Umstehenden obige Worte sagt: „Gibt er mir etwas oder thut er mir etwas?"

1) Der Dichter der „**Wilhelmine**" (1764) und der „Reise in die mittäglichen Provinzen von Frankreich (1785—86)", geb. zu Schönfeld bei Leipzig 1738, gest. 1817.

2) F. L. **Hudemann**: „Der Messias". Elfter Gesang Potsdam, 1763. 4.

Darauf erwiederte der artige Gouverneur, natürlich singend:

Dame, die artigen Reden von ihnen
Müssen zu meiner Bezauberung dienen 2c.

In Hamburg hatte ich auch den Gewinn von Carl Philipp Emanuel Bach, der seit 1767 von Berlin aus hierher übergesiedelt war, gar freundlich aufgenommen zu werden. Er sah mich oft und gerne bei sich und spielte mir jedesmal mehrere seiner schönen, zum Theil damals noch nicht gedruckten Sonaten, Phantasien und Rondeau's vor; über Alles ging mir aber sein freies Phantasieren, worin er ganz einzig und unerschöpflich war. Stundenlang konnte er sich in seine Ideen, in ein Meer von Modulationen vertiefen und verlieren. Seine Seele schien dann ganz abwesend, die Augen schwammen wie im süßen Traume, die Unterlippe hing über das Kinn herab, Gesicht und Gestalt neigten sich fast leblos über das Clavier, welches allein schon durch seinen schönen, singenden Ton unter solchen sprechenden Meisterhänden und durch die vollkommenste Reinheit der Stimmung, für welche er sehr besorgt war, die Zuhörer rührte und begeisterte. Bach freute sich des innigen Antheils, den ich oft mit heißen Thränen, oft mit lautem Jubel an seinem herrlichen Spiel nahm und ließ sich auch gerne von mir auf der Violine begleiten. Er componirte damals eben für den Baron van Swieten[1]) in Wien sechs große Orchestersymphonien, in welchen er sich nach des Bestellers Wunsch ganz gehen ließ, ohne auf die Schwierigkeiten hinsichtlich der Ausführung Rücksicht zu nehmen. Bach's Orchestercompositionen zeugen überall von einigem Mangel an genauer Kenntniß in Behandlung der Instrumente, woran die verkehrte Art, mit der er, der von Natur links war, einige der ersteren in der Jugend getrieben hatte, wohl zum Theil Schuld sein mochte. Im Hause des Professors Büsch veranstaltete nun Ebeling einst eine große Musik, um von den genannten Symphonien, ehe sie abgeschickt wurden eine Probe zu halten. Ich führte das Orchester am

---

[1]) Ein Mann, der nicht nur einen weithin reichenden Einfluß auf Kunst und Künstler übte, sondern auch namentlich in Wien selbst den größten unserer Tonsetzer, Mozart, Haydn und Beethoven ein warmer Freund, Förderer und Beschützer war. Gottfried Baron van Swieten, 1734 zu Leyden geboren, 1803 in Wien gestorben, Sohn des berühmten und einflußreichen Leibarztes der Kaiserin Maria Theresia, Gerhard's van Swieten, 1776 österreichischer Gesandter in Berlin, 1778 Präfect der Hofbibliothek und Präses der Studien- und Büchercensur-Commission in Wien, war es auch, der dort der ernsteren Musik Eingang verschaffte und Mozart zur Bearbeitung verschiedener Händel'scher Werke anregte.

ersten Geigenpult dem besorgten Meister zu Dank an. Wenn sie auch nicht ganz deutlich wurden, so hörte man doch mit Entzücken den originellen, kühnen Gang der Ideen und die große Mannigfaltigkeit und Neuheit in den Formen und Ausweichungen. Schwerlich ist je eine musikalische Composition von höherem, keckerem, humoristischerem Character einer genialeren Seele entströmt. Es wäre ein reeller Verlust für die Kunst, wenn diese Meisterwerke in einer Privatsammlung vergraben bleiben sollten. Ueberall fehlt es noch an einer vollständigen Ausgabe der meist ungedruckten Werke dieses Künstlers, von dem selbst Haydn willig und oft gestand, das Meiste gewonnen und gelernt zu haben.

Bach, der in guten Verhältnissen lebte, war auch ein trefflicher, heiterer Wirth. Er hatte einen lebhaften Witz und bestand dieser auch oft nur aus Wortspielen, die Lessing „Nürnberger" zu nennen pflegte, so war er doch nie ohne Sinn und lustige Beziehung. Vieles, was in seinen Compositionen Manchem so auffallend erscheint, mag wohl selbst der Art sein. Wenn er als Tonsetzer zu irgend einer bestimmten Classe gerechnet werden kann, so ist's wohl zu der der Humoristen. Er liebte es sehr, wenn man in seine Launen einging und hatte große Lust an guten Einfällen und Wortspielen. Einst hatte er mir in einer Molltonart einen Satz vorgespielt, der zwar scherzend anfing, aber von sehr kräftiger Ausführung war; ich hatte meinen Spaß an der Ueberschrift: Scherzando, die mir nicht zu passen schien. Am folgenden Tage, als ich wieder zu Bach gehen wollte, finde ich zufällig in einem italienischen Kupferstichladen ein schönes, kräftiges Blatt, welches sehr lebendig spielende junge Löwen darstellte; ich kaufte es sogleich und trat nun mit dem aufgerollten Bilde und den Worten vor ihn: „Sehen Sie, jetzt hab' ich erst recht begriffen, was Sie in Ihrem Scherzando über jenem kräftigen Satze sagen wollten". Er hatte große Freude an dem Einfalle und dem Bilde.

So oft ich mich nur aus dem Professorshause, meinem gewöhnlichen Aufenthaltsorte entfernen konnte, war ich bei Bach, der sich auch oft mit mir über Musik unterhielt, obwohl wir uns selten ganz verständigen konnten. Viel übler ging es mir darin aber mit Klopstock, der auch gerne über Musik sprach und stritt, ohne jedoch nur die mindeste Kenntniß und Einsicht davon zu haben. Ja, es blieb nicht selten zweifelhaft, ob er für das eigentlich Musikalische, d. h. das Tönende wirklich Gehör und Sinn hatte und nicht wie bei andern Dich-

tern, auch bei ihm Rhythmus und Tact Alles wurde, was er an der Musik hörte und empfand. Die natürliche Folge davon war, daß Alles immer durch Gleichnisse aus andern Künsten, namentlich aus der Malerei, von der er nicht viel richtigere Begriffe hatte, erläutert werden sollte. Das wollte ich aber durchaus nicht gelten lassen; zuletzt stritten wir uns nicht mehr über die Streitfrage, sondern immer noch über das Gleichniß[1]).

Andere sehr interessante Bekanntschaften waren mir die von Mathias Claudius[2]) und seiner lieben, schönen Rebecca. Er hatte sie kürzlich auf seine eigene Weise geheirathet. Sie war die Tochter eines armen Zimmermanns in Wandsbeck, die des Morgens Milch nach Hamburg trug. Auf diesem Wege hatte sie Claudius oft begleitet, hatte sie wohl auch oft in ihrer Wohnung gesehen und so stand er auch eines Abends neben dem lieben Mädchen, das dem Vater das Abendbrod bereitete am Heerd, als dieser eben von seiner Arbeit heimkehrte. In dem Dichter regte sich ein Gefühl, das ihn in Verlegenheit setzte und er sagte zu dem Alten: „Es ist ihm auch wohl nicht eben recht, Vater, daß er mich so oft bei seiner Rebecca findet?" — „Wa-

---

[1]) Friedrich Gottlieb Klopstock wurde zu Quedlinburg 1724 geboren und starb 1803 in Hamburg. Die ersten drei Gesänge seines berühmten Gedichtes: „Der Messias" erschienen 1748 in den Bremer Beiträgen, Fortsetzungen davon 1751, 1755, 1768, 1773. Die Ausgabe letzter Hand 1780. Der König von Dänemark und der Markgraf von Baden hatten ihm Jahresgehalte ausgesetzt, so daß er zu den wenigen glücklichen Dichtern Deutschlands zu zählen ist, die ohne Noth und Sorge einzig den Musen leben konnten. Auf Reichardt hatten seine Poesien großen Einfluß, und kein anderer Componist Deutschlands, nicht einmal Gluck in dieser Ausdehnung, hat wie er, so hingebend, dem undankbaren Geschäfte, Klopstock'sche Dichtungen in Musik zu setzen, sich unterzogen. Ja, Reichardt ging lange Zeit sogar mit dem Gedanken um, den Messias — selbstverständlich in einer Umarbeitung — zu componiren, und hatte für diesen Zweck bereits sich die Dichtung zurückgelegt (Kunstmagazin Bd. I.). Es ist anzunehmen, daß er mit dieser Arbeit auch wirklich begonnen und sie wenigstens in einzelnen Partien vollendet hat, obwohl von diesem Werke nichts erhalten blieb. Klopstock'sche Oden und Lieder für eine und mehrere Stimmen finden sich in großer Anzahl unter Reichardt's im Drucke erschienenen Werken. Am besten dürften ihm gelungen sein: „Die frühen Gräber", und: „An Cidli", beide in der ersten Sammlung der Oden und Lieder; auch unter den Chorgesängen des Kunstmagazins findet sich Treffliches.

[2]) M. Claudius, der Herausgeber des Wandsbecker Boten, geb. 1740 zu Reinfeld im Holsteinischen, seit 1788 erster Revisor der holsteinischen Bank in Altona, gestorben 1815. Er hat viele seiner Lieder selbst componirt. Diese kleinen Compositionen sind theilweise in verschiedenen Almanachen und einzelnen Sammlungen veröffentlicht worden.

rum soll's mir nicht recht sein", erwiederte der gute Alte, „er ist ja ein braver Mann". — „So, hält er mich dafür?" sagte Claudius lebhafter; „nun dann gibt er sie mir wohl auch zur Frau?" — „I warum nicht? In Gottes Namen". — „Topp!" ruft Claudius und die Hände der biedern Männer schlagen laut ein, die gerührten Herzen stimmen froh zu.

An der lieblichen Blondine von schöner, edler Gestalt und engelreinem, lieblichem Gesichte sah man recht, wie leicht die unverdorbene Natur sich in alles Gute und Schickliche fügt. In der feinsten bürgerlichen oder adelichen Gesellschaft war sie bald ganz unbefangen und überall schien sie ebensogut dahin zu gehören, wie die für diese Kreise Erzogenen. Am liebsten war ich freilich mit dem jungen Ehepaare in ihrer kleinen Wohnung beim ländlichen Mahle allein. Die freie Weise und unbefangene Fröhlichkeit, die hier wie im Kreise meiner übrigen edlen Hamburger Freunde herrschte, äußerte auf mich den wohlthätigsten Einfluß und hat auf mein ganzes künftiges Leben und meine spätere Weltansicht entscheidend gewirkt.

Claudius war auch sehr musikalisch, spielte das Clavier recht brav, — wiewohl nach seiner Weise etwas hart und ungebunden, — und sang dazu zwar mit ungebildeter Naturstimme, doch mit Sinn und Seele. Händel und Bach waren seine großen Musikheiligen. Mit einigen meiner Compositionen zu seinen schönen Liedern, besonders zu dem unvergleichlichen Abendliede war er sehr wohl zufrieden und so knüpfte sich manches Band zwischen uns; zu ganzer Vertraulichkeit aber, die ich so herzlich wünschte und begehrte, war trotzdem mit ihm so leicht nicht zu kommen; es fehlte mir dazu jene besondere Religiosität, die einen Hauptzug in seinem Leben und Character, wie in seinen Schriften ausmacht und für die ich in mir keinen Anklang fand.

Bei Claudius machte ich zuerst die Erfahrung, daß man auf einem gänzlich verstimmten Instrumente mit Wohlgefallen und ungestört musiciren kann, sobald man davon zum Voraus unterrichtet ist; während man über einen unerwartet anklingenden falschen Ton im übrigens wohlgestimmten Instrumente empfindlich zusammenfährt. Des Dichters schlechtes, kaum halbbesaitetes Clavier war fast immer verstimmt und doch sangen und spielten wir oft mit wahrer Freude stundenlang zusammen. Damals kam mir zuerst der Gedanke, daß die

eigentliche Kunst der Musik wohl in dem Bewußtwerden des innern geheimen Calcüls der Seele bestehe, der ununterbrochen in ihr, den übrigen unbewußt, fortgeht. Bach wollte das nie zugestehen; aber schon Cartesius (Renatus des Cartes 1596—1650) und Gottfried Wilhelm von Leibnitz (1646—1716) haben denselben Gedanken ausgesprochen. C. Fr. Chr. Fasch, ein sehr speculativer Kopf, machte das durch ein Beispiel aus dem Leben klar, indem er sagte, daß man mit neuen, etwas zu langen Schuhen so lange anstoße, bis die Seele das gewohnte Verhältniß in den Schritten ändere und ein neues für den Gang annähme.

Ein hoher Genuß waren mir auch die häufigen Spazierfahrten auf großen, hohen Stuhlwagen, die ganze Gesellschaften faßten, längs der herrlichen Elbe. Durch Ottensen nach Neumühlen, Flotbeck, Dackenhuden, Nienstäden und so fort bis zu dem romantischen Fischerdorf Blankenese, wo Natur, Anbau und Bewohner einen so ganz freien, eigenen, ungebundenen Character haben, daß an schönen, heitern Tagen und in Wind und Wetter eine solche Partie gleich interessant und anlockend ist.

So[1]) hatte ich in dem gastfreien, herrlichen Hamburg und in dessen reicher Umgebung, inmitten der edelsten Männer und Frauen deutscher Nation den schönsten Sommer meines Lebens in lauter Genuß und Freuden hinbringen dürfen. Bach's großmüthige Theilnahme und freundliche Mittheilung, Klopstock's himmlische Heiterkeit und liebevolle Güte, Claudius originelle Natur und Existenz, sein naives und doch inniges Musiktreiben, Ebeling's gründlicher, warmer Musikeifer und sein lebenvolles, witziges Treiben in dem kunst- und genußreichen Büsch'schen Hause, die überaus große Güte und Liebe dieser ganzen Familie und die tägliche Nähe so vieler anderer guten und geistreichen Personen, der Zusammenfluß von Menschen aller Art und Nationen, denen er als höchster Gewinn erschien, in jenem herrlichen Kreise aufgenommen zu werden, alles das hatte mich gewissermaßen zu einer höheren Sphäre erhoben und mir eine innere Sicherheit gegeben, die mir durch mein ganzes Leben hindurch wohlgethan und Hamburg für immer zu meinem Lieblingsorte gemacht hat. Nirgends sonst fühlte ich mich mehr und so zu Hause, als unter die-

---

[1]) Hier beginnt im Manuscript das dritte Buch der Autobiographie.

sen guten, für alles Edle und Schöne empfänglichen Menschen, die in einem reichen, fruchtbaren Lande und bei einer trefflichen Verfassung ihrer alten würdigen Stadt frei und liberal lebten, die Vortheile, die ihnen daraus entsprangen nicht zum Druck des Volkes übermüthig benützten, für dieses wie für Alle gerecht, wohlthätig und freigebig sich zeigten, beseelt von ächtem englischen public and generous Spirit und so ihre Existenz mit eben so viel Klugheit als Humanität zu einer der wünschenswerthesten gedeihen ließen, die vielleicht je die bürgerliche Gesellschaft nur irgendwo gewähren konnte.

Dies blos genießende Leben — wenn auch reich an Lehre, Anregung und Streben — konnte nicht immer währen. Zur Vollendung in meiner Kunst bot mir Hamburg doch zu wenig und eine würdige Laufbahn vermochte mir die große Handelsstadt auch nicht zu erschließen. Entwürfe für die Zukunft und für eine sichere bürgerliche Existenz, für welche ich hier erst Sinn gewann, beschäftigten mich und drängten zur Ausführung, je tiefer dies gesellige und Familienleben im Hause des Professors Büsch auf mich wirkte, entgegen meinem früheren Vorhaben. So entschloß ich mich gegen den Herbst herum doch zu einer Reise nach Rußland, wo nach der Meinung meiner Freunde vermittelst meiner musikalischen Talente meine Zwecke und Ziele am leichtesten und sichersten erreicht werden konnten; denn nirgends wird der fremde Künstler mehr geschätzt, liberaler aufgenommen und glänzender belohnt als in St. Petersburg und Moskau. Klopstock's enthusiastische Aeußerungen über die Pracht einer Seefahrt und die Herrlichkeit eines Seesturms erzeugten in mir den Vorsatz zur See nach Copenhagen und von da weiter über Stockholm nach Petersburg zu gehen. Nicht ohne Schmerz und Wehmuth trennte ich mich von so vielen guten Menschen, trauten Freunden und hochverehrten Männern, in deren schönen Kreis mich ein gütiges Geschick geführt hatte und unter denen ich gelebt, als sei ich mit allen Rechten auf ihre Güte und Freundschaft unter ihnen geboren worden.

Ich [1]) fuhr mit der Post nach Lübeck. Auf dem abscheulichen, sandigen Wege zwischen Hamburg und dieser Stadt erinnerte ich mich an eine Scene, die Claudius in der gleichen Gegend mit einem Postillon

[1]) Fortsetzung des Reichardt'schen Manuscriptes.

erlebte, die den sonderbaren Mann, der ebenso klug als keck ist, zu gut characterisirt, als daß sie hier nicht erzählt werden sollte. An einem sehr heißen Sommertage saß Claudius allein auf dem großen, offenen Postwagen; neben demselben mühte sich ein Landmädchen im tiefen Sande eine schwere Last fortzuschleppen. Claudius sagte zu ihr: „Du mugst wull löwer mitfaahren?" — „Ja Heer, wenn ick dat kunnte!" Der mitleidige Dichter ruft darauf dem Postillon zu: „Schwaoger namm dat Mäken met uppen Waagen". Dieser erwiederte aber trocken, ohne sich umzusehen: „Dat do ick nich". Da rief jener in gebietendem Ton: „Ick säg di, du schallst glück still hoolen un dat Mäken mitnahmen". Nun dreht sich der Postillon um, kehrt zugleich die Peitsche herum, und das dicke Ende des Stiels seinem Gegner vorhaltend, fragt er in bißigem, kreischenden Tone: „Wat beleevt der Heere?" Claudius faßt sich sogleich und sagt ganz gelassen: „Ick sage, ick wull di en good Drinckgeld gäwen, wenn du dat Mäken mitnemst". „J worum dat nich, von Harten geern", sagt der andere und läßt sie mit aufsitzen.

Bei seiner Ankunft in Lübeck erlebte Claudius eine andere Scene, die ihn auch characterisirt. Ein Lübecker Kaufmann, der öfters bei ihm in Wandsbeck eingekehrt war hatte ihn jedesmal eingeladen, ihn auch einmal in Lübeck zu besuchen und bei ihm abzusteigen. Claudius geht also bei seiner Ankunft in Lübeck sogleich zu dem Kaufmanne und wird freundlich empfangen; auch wird gleich eine kleine Abendgesellschaft geladen und alle sind beim frohen Mahle und dem guten Weine höchst vergnügt bis gegen Mitternacht. Als sie vom Tisch aufstehen thut der Wirth, der den Reisenden nicht hat vor seiner Thüre absteigen sehen unbedachtsamer Weise die Frage an ihn: „Wo sind Sie denn abgestiegen, mein lieber Claudius?" Das fährt dem hitzigen Manne, der sich schon da sicher geherbergt glaubte, durch den Sinn und er sagt sogleich mit einer Art von Trotz: „Im wilden Mann". — „Das thut mir sehr leid, ich dachte, Sie sollten bei mir bleiben". — „Nein, nein, ich bleibe im wilden Mann". — Die Gesellschaft bricht auf und die meisten der Mitglieder begleiten den Trotzigen, der ganz ruhig mitten in der Nacht auf den wilden Mann zugeht. Als sie in die Nähe des Hauses kommen, weiß er Jene los zu werden und beginnt dann allein seine Operationen, um in's Haus zu kommen. Lange klopft und ruft er vergebens; endlich erscheint ein Aufwärter am Fenster, sieht zu wer da ist und da er keinen Wagen ge-

wahr wird, wirft er das Fenster mit den Worten wieder zu: „Hier ist kein Nachtquartier zu haben". Claudius, fest entschlossen nicht zu weichen, beginnt sein Pochen an der Thüre von Neuem und wird immer ungestümer; dadurch entsteht wohl bei dem Knecht eine andere Idee von der Person des Reisenden, den er vom Fenster aus nicht recht sah und er öffnet nun ganz behutsam die Thüre, um ihn näher zu betrachten. Als er aber einen Mann mit langen, schlichten, herabhängenden Haaren erblickt, in einen alten Flausrock gekleidet, will er sie schnell wieder zuwerfen. Claudius hatte sich aber schon auf den schlimmsten Fall vorbereitet, zwängt gleich seinen dicken Knotenstock zwischen die Flügel und drängt sie mit Gewalt auf. Darüber kommen dem erschrockenen Burschen schreckliche Gedanken von Dieben und Räubern und er läuft mit Geschrei seinen Herrn zu wecken. Claudius fühlt unterdeß an den Wänden herum und kommt bald an eine Stubenthüre, die er öffnet. Er sogleich hinein, schließt und riegelt hinter sich ab und fühlt sich bald ein Sopha heraus, auf dem er sich ausstreckt und zum Schlafen anschickt. Während dessen wird das Haus wach und Alles sucht vergebens nach den eingebrochenen Räubern. Endlich kommen sie auch an die Thüre, die Claudius von innen verschlossen hat; durch ein kleines Seitenfenster bringen sie mit Hülfe von Lichtern so vielen hellen Schimmer in die Stube, daß sie endlich den gefährlichen Mann in guter Ruhe auf dem Sopha liegen sehen. Da sie ihm zurufen, er solle aufmachen, antwortet er blos: „Morgen früh um sieben Uhr den Kaffee mit recht gutem Rahm" und dabei bleibt er, sie mögen sagen was sie wollen, bis sie ihn endlich in Frieden lassen, aber selbst wenig zur Ruhe kommen, da sie das Haus bewachen zu müssen glauben. Beim Frühstück gab es mit dem Wirth eine ganz lustige Versöhnungsscene, und ein gutes Trinkgeld stellte auch den geängstigten Hausknecht zufrieden.

Ich kehrte auch im wilden Mann ein und freute mich der alten deutschen Art und Weise des Hauses. Alles hatte in Lübeck ein weit alterthümlicheres noch ganz deutsches Ansehen als in Hamburg, wo die moderne Baukunst besonders im Innern der Landhäuser und überhaupt bei den Reicheren schon mehr Raum zu gewinnen anfing. Am folgenden Morgen ging ich zu J. A. Cramer[1]), dem Vater, um ihm

---

[1]) Joh. Andr. Cramer, geb. zu Jöstadt 1723, hatte in Leipzig Theologie studirt und wurde zuerst 1750 Oberhofprediger in Quedlinburg, 1754 Hofprediger in

einen kleinen Empfehlungsbrief von Klopstock zu übergeben. Ich ward freundlich empfangen und der alte Herr war gesprächig über seinen Klopstock und die Hamburger gemeinschaftlichen Freunde. Doch fehlte seinem ganzen Wesen die freie Heiterkeit und unbefangene Ruhe der Mittheilung, die bei Klopstock so einnehmend und liebenswürdig war. Es war etwas Päbstliches, eine gewisse Salbung in seiner Art zu reden, die eben nicht geeignet war Vertrauen zu erwecken. Beim Abschied sagte Cramer, er werde bald seinen Sohn Carl Friedrich, der ein sehr eifriger Musikfreund sei, zu mir schicken, derselbe würde während meines Aufenthaltes in Lübeck mir gerne Freund und Führer sein. Zugleich lud er mich ein, am nächsten Sonntag Mittag bei ihm zu essen. Auf dem Rückwege nach dem Gasthof war noch ein Empfehlungsschreiben an einen Kaufmann abzugeben, der mich ebenfalls auf Sonntag zu Tische bat. Das war Alles so ganz anders als in Hamburg, wo ich außer am ersten Abend, in drei Monaten gar nicht wieder zu Hause gegessen hatte. Gleich nach dem Essen, als ich eben ein Pferd erwartete, mit dessen Hülfe ich die umliegende Gegend besehen wollte, tritt ein lebhafter, junger Mann mit einem runden Gesicht wie Milch und Blut und ein paar grellen Augen, voll des selbstgefälligsten Lächelns mit den Worten zu mir herein: „Ich bin Cramer und komme Ihnen meine Dienste anzubieten. Ich werde mich Ihnen für die ganze Zeit Ihres Aufenthaltes widmen und stets an Ihrer Seite bleiben, denn auch ich lebe ganz in der Kunst und am liebsten mit Künstlern von Genie. Klopstock hat uns von Ihnen wissen lassen und es hat uns recht nach Ihrer Erscheinung verlangt". Das ging Alles so schnell aus seinem Munde, daß kaum ein Wort dazwischen zu schieben war, mit solch unsäglicher Selbstzufriedenheit

---

Copenhagen, 1771 Superintendent in Lübeck, 1774 Professor, später Procanzler in Kiel, gest. 1788. Er erwarb sich durch die Herausgabe verschiedener Zeitschriften und durch zahlreiche geistliche Liederdichtungen einen bedeutenden Ruf. Sein Sohn Carl Friedrich Cramer, geb. zu Quedlinburg 1752, von 1775—1794 Professor in Kiel, dann Buchhändler in Paris, wo er 1809 starb, war namentlich ein eifriger Musikschriftsteller, der (1783—89) ein Magazin der Musik, eine Uebersetzung sämmtlicher musikalischer Werke Rousseau's, eine kurze Uebersicht der französischen Musik und einige geschätzte Sammlungen (Opern, Oratorien, Lieder und Clavierstücke enthaltend, mit critischen Vorreden begleitet) herausgab, z. B. die „Polyhymnia", die „Flora". Bei seinen Zeitgenossen scheint er nicht beliebt gewesen zu sein und besonders durch ein starkes Selbstgefühl abgestoßen zu haben.

und so anmaßender Zudringlichkeit, daß mir ganz eng dabei um's Herz wurde. Ich sah die unselige Aussicht vor mir, mit diesem Schwätzer Tage verleben zu müssen, und indem ich eben noch auf einen Ausweg sann, mich von ihm loszumachen, trat der Aufwärter herein das Pferd zu melden. Schnell ergriff ich nun in meiner Angst das Wort und sagte ihm, daß es mir sehr leid thue von seinem gütigen Anerbieten keinen Gebrauch machen zu können, indem das Pferd zu meiner Weiterreise schon vor der Thür stehe, und damit fing ich an meine herumliegenden Sachen zusammen zu packen. Auf die Fragen des neugierigen Menschen erwiederte ich, es liege eben kein Schiff segelfertig nach Copenhagen im Hafen, auch wünschten meine Eltern, daß ich den Weg nach Petersburg durch Preußen zu Lande mache, und dazu habe ich mich jetzt schnell entschlossen. Das Gedicht wurde zur Wahrheit. Ich hatte schon am Morgen Briefe für die geliebte Mutter und Schwestern angefangen, um ihnen den Plan einer Seereise mitzutheilen, dabei war mir aber das Herz so weich geworden, daß es mir bereits leid that diese Art des Reisens gewählt zu haben. Der Cramer'sche Wind und die Lossagung von dem einzigen Hause, auf welches die Annehmlichkeiten meines Lübecker Aufenthaltes begründet war, entschied nun vollends die Sache. Sobald der junge Cramer fort war, gab ich den Auftrag, mir die Post nach Stettin zu bestellen, machte den Ritt durch und um die Stadt und besah mir die nicht sehr freundliche Lage Lübecks; bis zur See hinaus den Spazierritt auszudehnen, dazu reichte der Aufenthalt eines halben Tages ohnedem nicht hin. Nie hatte ich auf den ersten Anblick gegen Jemanden einen so entschiedenen Widerwillen gefühlt als gegen diesen Menschen, der mich hernach auch noch oft im Leben auf mancherlei Weise verfolgte und bedrängte.

So verließ ich nun Lübeck, ohne weiter mit der Stadt und mit den Einwohnern bekannt zu werden; dieses Vergnügen war mir für eine etwas spätere Zeit in der Befreundung mit dem edlen Gerstenberg[1]) aufgehoben. Ich ging nun einer Zeit entgegen, die in schneidendstem Contraste mit dem herrlich verlebten Sommer stand. An die

---

[1]) Heinrich Wilhelm von Gerstenberg, geb. zu Tondern 1737, wurde 1775 dänischer Consul in Lübeck, dann 1785 Director des Lotto in Altona, welche Stelle er aber 1812 niederlegte, er starb 1823. Er war ein beliebter Dichter, dessen „Ugolino" (1768), „Ariadne auf Naxos" (1767) und „Minona" (1785) zu den bessern Bühnendichtungen ihrer Zeit zählen.

Stelle des bequemsten, fröhlichsten Lebensgenusses trat nun auf der Reise durch Pommern und Preußen eine höchst uninteressante, dürftige Prosa; anstatt des gewohnten, reichen und anregenden Umgangs fand ich wahres Elend. Schon auf der Reise nach Stettin, die noch bei weitem den bessern Theil bildete, erlebte ich nichts denkwürdiges, als die Gesellschaft eines guten, braven Schiffers, der zum ersten Male zu Lande reiste. Er hatte schon wiederholt die Tour nach Grönland gemacht, aber die verwegene Einrichtung eines sehr hohen, offenen Wagens, auf welchem die Sitze mit den Reisenden auf den abscheulichen, holprigen Wegen förmlich auf- und niedersprangen, so dicht hinter vier tollen Biestern, wie er die Pferde nannte, die jeden Augenblick den hinter ihnen Sitzenden todt schlagen oder doch umwerfen oder Arme und Beine zerbrechen könnten, das schien ihm die größte Tollkühnheit, wozu es die Menschen in ihrem Uebermuth gebracht. Hundert Mal gelobte er solches Wagstück nie wieder bestehen zu wollen, käme er nur erst nach Stettin, von dort aus sollte nichts ihn bewegen, die weitere Reise nach Danzig auf eine so tolle Art zu machen. Man mußte den übrigens ganz vernünftigen Mann zuletzt an seinen Sitz festbinden, wenn er nicht wirklich ein Unglück erleben sollte. Mich, der ihn nicht wie die andern Passagiere blos auslachte, sondern an seiner in einer ihm so ganz neuen Lage ganz natürlichen Aengstlichkeit Antheil zeigte, gewann er sehr lieb und ich mußte ihm versprechen, gleich den Mittag auf einem befreundeten Schiffe, das er in Stettin zu finden hoffte, mit ihm zu essen. Das geschah denn auch und der gute Mann, der nun auf seinen kräftigen Füßen auf dem ihm bekannten Fahrzeuge so wacker, muthig und lustig war wie nur Einer, bewirthete mich auf Seemannsart sehr freundlich und ordentlich. Es wurde von ihm dabei auch nach Schifferweise manch' eigenthümliches Lied mit hoch in die Höhe geworfenem Kopf und fest zum Himmel gerichteten Augen gesungen. Ich ging von Stettin, trotzdem der gute Mann mich gern zu Schiffe mit nach Danzig genommen hätte, schnell weiter, weil der Schiffer sich hier mehrere Tage aufhalten mußte, was meine Mittel mir verboten, aber es stand mir eine böse Reise bevor. Als ich meinen Geldvorrath und die Entfernung von Hause genau überschlug, ergab sich's, daß ich den Weg nur zu Fuß machen konnte. Selbst um dazu die nöthigen Mittel beschaffen zu können mußte ein goldener Stockknopf, den mir eine liebe Freundin zum Abschied gegeben hatte, zu Gelde gemacht werden.

Auf den abscheulichen Sand- und Moorwegen in kalter, nasser Jahreszeit wanderte ich nun zuerst den Wohnorten meiner Freunde Bock und Szervansky nach Marienwerder und Mewe zu und erlebte manchen unangenehmen Tag und noch unangenehmere Nächte. Die erbärmlichen Dorfschenken, die der Wanderer oft erst spät Abends zu erreichen vermochte, die elende, meist nur aus Kartoffeln und schlechter Milch bestehende Kost machten das Fortkommen äußerst beschwerlich. Ein Nachtlager war für den Reisenden sogar gefährlich. Es war keine Möglichkeit, in den von Schmutz und Ungezieser wimmelnden Stuben der Schenken die Nacht auszuhalten. Ich flüchtete deshalb in eine halb gefüllte Scheune, obgleich sie über die Hälfte abgedeckt war und dem Regen und heulenden Sturme überall den Durchgang öffnete. Ich glaubte mich indeß unter dem Stroh hinlänglich schützen zu können und vergrub mich fest darunter, schlief auch wirklich die ganze Nacht hindurch. Als ich aber erwachte war alles Stroh über und unter mir und ich selbst so ganz durchnäßt, daß ich am ganzen Leibe triefte und stundenlang zu laufen hatte, ehe ich die erstarrten Glieder wieder frei bewegen konnte. Das Gehen wurde mir zudem durch aufgebrochene Füße sehr erschwert. Da mich die Stiefel drückten dachte ich es bequemer zu haben, wenn ich den Landleuten nachahmte und mit bloßen Füßen wanderte. Die Füße kamen dabei aber bald in so übeln Zustand, daß die Stiefel gar nicht mehr an ihnen zu leiden waren. Als ich endlich in Mewe unter das gastliche Obdach meines Szervansky, der dort beim Hessen-Philippsthal'schen Regiment stand, anlangte, dachte ich die wunden Füße und geschwächten Glieder durch kalte Fußbäder zu stärken, machte aber das Uebel nur ärger. Erst als das Wetter ganze Bäder in der Weichsel erlaubte, erholte ich mich etwas von der mir so fremden Beschwerde.

So angenehm eine Fußreise in einem schönen Lande in guter Jahreszeit und bei guter oder doch reinlicher Kost ist, so widerlich und beschwerlich ist sie in einem so dürftigen, flachen Lande, in rauhem Clima mitten unter Noth und Elend. Indeß verlebte ich doch in der Nähe lieber Jugendfreunde mehrere frohe Tage und ging dann nach Danzig, um die Eichstädt'sche Familie wieder zu sehen. Danzig war damals in der schlimmen Lage, daß Preußen, dem es in der abscheulichen ersten Theilung von Polen (1773) nicht gelungen war, sich auch in den Besitz von Thorn und Danzig zu setzen, durch mannichfaltige Zölle und allerlei Chicanen gegen den Handel und die Einwohner,

auch durch listige und gewaltsame Werbungen sich zu entschädigen suchte. Dies ward ihm um so leichter, da das preußische alte und neue Gebiet die Stadt ringsum einschloß, ja selbst die Vorstadt Stolzenberg in sich begriff. Diese Umstände konnten einem so jung und blühend aussehenden Reisenden gefährlich werden, der mit keiner Art von Paß versehen war. Sobald ich in die Nähe der Stadt kam, hielt ich mich deshalb zu einer Reisekutsche und warf hinten auf selbige meinen blauen, mit rothem Fälbel gefütterten Ueberrock, um so unter dem Anscheine, daß ich zu jenem Wagen gehöre, durch die militärischen Gränzposten ohne Examen durchzuschlüpfen. Unglücklicher Weise kam die erste Wache früher als ich es erwartete; ich war eben eine gute Strecke zurückgeblieben, als ich den Wagen unter dem ersten Schlagbaum halten sah, um examinirt zu werden; unterdeß lief ich, erst als der Wagen eben wieder zufuhr, auch dem Schlagbaum zu, mit dem Bestreben, ihn einzuholen. Die Schildwache rief mich an; es gelang mir jedoch durch den Schlagbaum durchzukommen und da ich wiederholt auf meinen Ueberrock zeigte, der hinten auf dem Wagen lag, hielt jener endlich mit Rufen ein und ließ mich laufen. Als mich die Füße nicht mehr tragen wollten, warf ich mich selbst auf den der Vorstadt Stolzenberg schnell zueilenden Wagen, der da auch wieder angehalten und examinirt wurde. Ohnerachtet die Reisenden im Wagen nichts von ihrem freiwilligen Reisegefährten da hinten wußten, blieb dieser doch ruhig sitzen und ließ das militärische Examen vorübergehen. Als es aber an's Visitiren ging, stieg ich ab, ging langsam fort und entkam so durch ruhige Fassung der Wache und dem Visitator. Ein enger Seitenweg führte mich glücklich und unbemerkt in die Stadt. Dieser Schreck und die Gefahr einer gewaltsamen Anwerbung, die mir so nahe war, hatte auf mich, den schon durch Erkältung und Ueberanstrengung ohnedem Angegriffenen dermaßen gewirkt, daß ich es gleich fühlte, daß ich den bösen Folgen dieser Tour nicht entgehen würde.

Die liebe, freundliche Familie, die mich wie einen Sohn und Bruder aufnahm und beherbergte, ließ mich jedoch alle überstandenen Beschwerden bald wieder vergessen. Nur der eine Sohn des Hauses, gerade der Violinist, der sich sonst am meisten zu mir gehalten, konnte seinen patriotischen Haß gegen Alles was Preuße war nicht überwinden und ich mußte ihn dafür nur desto höher schätzen; denn auch ich war ein großer Gegner der abscheulichen, willkürlichen Ländervertheilung, die später so tausendfaches Unglück über Preußen gebracht hat.

Mehrere frohe Tage verflossen mir hier im Genuße häuslicher Freuden, zu denen Musik ihr großes Theil hinzuthat. Ein alter, braver Violinist Pio, der sonst in Polen gelebt und jetzt ganz blind in Danzig Unterstützung genoß, freute sich an meinem Vortrage und spielte viel mit mir zusammen.

Eine kleine Schrift, die ich unter den Büchern meiner Danziger Freunde fand, machte auf mich einen gewaltigen Eindruck, so daß sie in meiner inneren Ausbildung gewissermaßen eine bestimmende Epoche machte; es waren Herder's Blätter deutscher Art und Kunst[1]). Ich fand sie am ersten Abend und konnte vor großem Entzücken trotz meiner Müdigkeit die Nacht darüber nicht schlafen.

Endlich ward der letzte, nicht unbedeutende Weg nach meiner Vaterstadt noch zurückgelegt. Früh Morgens kam ich daselbst an und weckte die Eltern zum fröhlichen Wiedersehen. Unaussprechlich glücklich war das ganze väterliche Haus durch den wiedergefundenen verlornen Sohn nach fast dreijähriger Abwesenheit. Aber die Freude blieb nicht lange ungetrübt, denn ich brachte den Keim zu einer schweren Krankheit mit, die ich mir durch übermäßige Anstrengung und Erkältung auf der Reise zugezogen. Ich hielt mich so lange wie möglich oben; aber an einem Tage, wo ich mich eben zu einem weitern Gange zu einem alten Freund auf den Weg machen wollte, wurden mir Kopf und Beine so schwer, daß ich zurückkehrend kaum wieder das väterliche Haus zu erreichen vermochte, auch gleich in ein schweres, hitziges Fieber verfiel, das mich drei Wochen hindurch an dem Rande des Grabes schweben ließ. Schrecklich waren meine Phantasien und Schmerzen, doch auch diese Krankheit ging unter der Pflege der liebevollen Mutter glücklich vorüber und die Genesung erfolgte ganz wundersam schnell. Hernach erst konnte ich mich der Vaterstadt und aller meiner Lieben wieder recht erfreuen. Nun aber begann auch bereits wieder mein kurz zuvor gefaßter Vorsatz, die allerdings etwas gewagte Reise nach Rußland fortzusetzen, gewaltig erschüttert zu werden, und es fiel den besorgten Eltern und Freunden nicht schwer, mich zu überreden, sie wenigstens für diesen Winter zu unterlassen. Einmal wieder in Ruhe und im Kreise des häuslichen Lebens ward es ihnen immer leichter

---

[1]) Von deutscher Art und Kunst. Einige fliegende Blätter. Hamburg, 1773 bei Bode.

mich zu bewegen, lieber von dem Wenigen, was ich an wissenschaftlicher Bildung besaß Gebrauch zu machen und in einer kleinen, bürgerlichen Sphäre der Vaterstadt ein häusliches Glück zu suchen, als einer unsichern, wenn auch vielleicht glänzenderen Existenz in der Ferne nachzujagen. Der Minister, Obermarschall von der Gröben, der eine sehr musikalische Gräfin Truchses zur Frau hatte und der, selbst ein lebhafter Freund der Musik, sich von früh an für den jungen Künstler interessirt hatte, nahm wieder Unterricht in der Violine bei ihm und ließ ihn in seinem gastfreien Hause viele gesellige Annehmlichkeiten und Vortheile genießen. Er that sein mögliches ihn an Königsberg zu fesseln und trug ihm endlich sogar das Secretariat in seinem Departement — er war Chef des Consistoriums — mit so vielen Vortheilen an, als die Stelle und sein Haus nur immer dem fast fremd Gewordenen gewähren konnten. Die Sache ward auch zugleich bei dem damaligen Oberpräsidenten, Chef der königl. preußischen Kriegs- und Domainenkammer so befürwortet, daß ich als extraordinärer Kammersecretär wirklich eintreten durfte. So manches wohlhabende Mädchen wurde mir nun zugedacht; mit der Hand einer dieser Schönen sollte auch die nahe Aussicht zu einer einträglichen Stelle beim Stadtmagistrat mir eröffnet werden. So wenig diese Art der Bewerbung und Versorgung auch Eindruck auf mich machte, so ward ich doch durch das allgemeine Interesse, das ich meine Landsleute an mir nehmen sah, nach und nach auf eine angenehme Art wieder in Königsberg eingebürgert. Der Winter verging unter mancherlei kleinen bürgerlichen und literarischen Beschäftigungen und auch ziemlich erfreulichem Musiktreiben; obwohl es nicht leicht war, ein feines Quartett, welches ich jedem andern Musikvergnügen vorzog, zusammenzubringen. Allmälig kamen denn doch die herrlichen Quartette von Haydn und leichter noch die für die erste Violine sehr glänzenden von Vanhall[1]) im Hause des Obermarschalls von der Gröben in Gang. In diesem Hause wurden auch oft große Concerte veranstaltet, in welchen ita-

---

[1]) Johann Vanhall (Wanhall), ein äußerst fruchtbarer und zu seiner Zeit sehr beliebter Componist, war im Dorfe Neu-Nechanitz in Böhmen 1739 geboren und lebte als Musiklehrer in Wien, er starb 1813. Er war in späteren Jahren ein Frömmler geworden, der Alles für Teufelswerk ansah, was er bisher an weltlicher Musik gemacht; er verbrannte deshalb alle seine Manuscripte, (wodurch aber glücklicher Weise der Kunst kein wesentlicher Nachtheil zugefügt wurde) und schrieb fortan nur Kirchenstücke, deren er auch ~~ganze Wagenladungen voll~~ hinterließ.

lienische Singmusik und deutsche Instrumentalmusik von Bach, Haydn und Anderen, auch zuweilen meine eigenen Compositionen mit Lust und Liebe vorgetragen wurden.

An einem angenehm erregten geselligen Leben fehlte es damals in Königsberg nicht. Männer wie Kant und Hippel[1]) belebten mit ihrem Geiste und ihrem originellen Humor die zahlreichen und ausgewähltesten Gesellschaften. Kant lebte viel in großen und guten Häusern; seinen gewöhnlichen Mittagstisch aber nahm er mit einer kleinen Gesellschaft gebildeter Männer in einem guten Kaffeehause zusammen, welches ich früher in lustiger Burschengesellschaft auch regelmäßig besucht hatte und das ich nun mit großem Interesse wegen Kant's unterhaltender Nähe wieder mit Vorliebe frequentirte. Dieser practische Weltweise hielt wie überall, so auch hier auf genaue Hauspolizei und namentlich mußte das Essen immer recht rein und schmackhaft zubereitet sein; die Wirthin hatte jetzt von seiner Critik nicht weniger zu erdulden, als ehemals von dem Muthwillen der Burschen.

Am gemüthlichsten und unentbehrlichsten wurden mir bald die kleinen gewählten Abendgesellschaften von gleichgesinnten literarischen Freunden, in welchen mein lieber Jugendfreund und Lehrer Kreuzfeld die belebende Seele war, so bescheiden und schüchtern auch der ängstliche Mann sonst in größeren Zirkeln auftrat. Als nun auch noch 1774 das Buch: „Die Leiden des jungen Werther's" erschien und Lavater's „Physiognomie" in Gang kam; da war für diesen lieben Freundeskreis des Genusses kein Ende mehr und gewiß, nur an wenigen Orten werden die herrlichen Erscheinungen der ersten Göthe'schen Geniewerke mit so inniger Liebe genossen und immer wieder gelesen worden sein, als in diesem kleinen Künstlerzirkel.

Einheimische und auswärtige Freunde gaben sich allmälig mit meinem Standeswechsel zufrieden, nur Hippel bezeugte deutlich sein entschiedenes Mißfallen darüber. Ich lernte damals zuerst dieses wichtigen, hochverehrten Geschäftsmannes hohe Ansicht von der Kunst ken-

---

[1]) Theod. Gottl. von Hippel, zu Gerdauen in Ostpreußen 1741 geb., gest. als Criminal- und Polizeidirector und Kriegsrath und Stadtpräsident von Königsberg 1796, ist einer unserer bedeutendsten humoristischen Schriftsteller, dessen Leben jedoch mit den Doctrinen seiner Schriften im vollsten Widerpruche stand; mit vieler Kunst und Schlauheit wußte er lange Zeit seine literarische Thätigkeit vor aller Welt geheim zu halten.

nen, unerachtet er selbst keine der schönen Künste übte. Sein schriftstellerisches Talent hatte sich zu der Zeit noch nicht in seiner ganzen Fülle offenbart, wenigstens war unter seinem Namen nur erst das kleine Nachspiel: „Der Mann nach der Uhr"[1]) bekannt geworden, dessen ungünstiges Schicksal ihn hernach besonders zu der lange und strenge gehaltenen Anonymität bewog. Kant, der vorzüglich dazu beigetragen hatte, daß ich studirte, schien ganz gut damit zufrieden, daß ich nun auch von den erlangten Kenntnissen für die bürgerliche Gesellschaft Gebrauch machte. Daß ich dadurch an meine nordische Vaterstadt gebunden war, fand er um so weniger drückend, als nach seinem Maaßstabe ich nun schon sehr ansehnliche Reisen gemacht hatte.

Hamann und Kreuzfeld nahmen sich die Sache schon mehr zu Herzen, doch liebten beide ihre Vaterstadt auch so sehr, daß ihnen der Gedanke, ihren geliebten jungen Freund und Schützling an dieselbe gefesselt zu sehen um so weniger unangenehm wurde, da sie so viel Vertrauen in dessen Talent und Liebe zur Kunst setzten, daß sie überzeugt waren, er werde diese auch in einer bürgerlichen Stellung ausbilden können. Sie sahen ihn in dieser auf einem Wege, wo ihm allgemeine Bildung des Geschmacks und nähere Erkenntniß von dem wahren Wesen der Poesie und Sprache wesentliche Hülfsmittel zur höheren Ausbildung der Gesangsmusik werden könnten, und diese könne er, sagten sie sich, eben so gut in ihrer Nähe erlangen. In der Instrumentalmusik hielten sie ihn, nach ihrer Ansicht bereits für einen vollendeten Virtuosen.

Auswärtige Freunde begnügten sich mit flüchtigen Anspielungen über den unerwarteten Standeswechsel hinwegzugehen. Der Professor Büsch allein ließ es sich einen langen, lieben Brief kosten, um seinen jungen Freund in der Unsicherheit über diesen Schritt, die er gegen ihn geäußert zu beruhigen. Der Brief enthält zu viele interessante Umstände aus dem eigenen Leben dieses trefflichen Mannes, der für Deutschland so vielfach nützlich und für seine Vaterstadt so wichtig und wohlthätig wirkte, und Alles ist darin so rein, schlicht und treuherzig gefaßt, daß man ihn nicht ohne Interesse lesen kann.

---

[1]) Oder: „Der ordentliche Mann". Ein Lustspiel in einem Aufzuge. Königsberg, 1765, 1771. Auch unter dem Titel: „Mit dem Glockenschlage Zwölf", ein Lustspiel in drei Acten. Freie Bearbeitung des früheren Stückes. 1786.

Liebster Freund!

„Sie wollen meine Ansicht über Ihre veränderte Stellung im Leben wissen. Wie leicht muß es Ihnen aber werden, die Gedanken eines Mannes zu errathen, der, wenn er sich nicht alle Zufriedenheit nehmen will, seine vornehmste Glückseligkeit in den fortdauernden Beschäftigungen, die ihm sein jetziger Zustand auferlegt, finden muß. Doch ich erinnere mich der Zeiten, da alle meine Entwürfe, sowie bis vor Kurzem die Ihrigen darauf ausgingen, in einem minder gebundenen Leben mein bestes Alter, vier Jahre hatte ich mir gesetzt, zuzubringen. Der einzige Weg dazu war für mich als Hofmeister junger Herren in der Welt herum zu reisen. Dieser Entwurf war der einzige Grund, weswegen ich mir verschiedene Kenntnisse erwarb, an deren Erlangung ich sonst nie gedacht haben würde. Selbst die Mathematik gewann dadurch ihre erste Anziehungskraft für mich. Und alle diese Entwürfe wurden sechs Jahre lang standhaft von mir verfolgt, aber, freilich nicht durch Befehle eines mächtigen Königs, sondern durch solche Vorfälle vereitelt, die ich zu den merkwürdigsten meines Lebens rechnen muß, so unerheblich sie sind, wenn sie geradeweg erzählt würden. Ich hatte sogar meinem einzigen Bruder versprochen nicht in Hamburg zu bleiben, aus einer mir richtig scheinenden Ueberlegung, damit wir einander nicht im Wege stünden. Endlich meldete ich mich zu meinem jetzigen Amte mit völliger Gleichgültigkeit wegen des Ausganges. Es ward mir zu Theil, gerade vor Anfang des letzten Krieges, in welchem ich gewiß als Feldprediger, da ich ein Hannöverisches Landeskind war, mitgegangen wäre, um in einer freieren Welt zu athmen und mich meines lästigen Candidatenstandes zu entschütteln. Jetzt denke ich sehr oft diesen Vorfällen nach und so wenig mich noch jetzt die Lust verläßt, zuweilen einen Schritt in die Welt zu thun, der dann bei Berlin und Dresden sich endigt, so sehr ich es bereue, daß die besten meiner jüngern Jahre so albern verflossen sind (denn ich ward 29 Jahre in der Candidatenperücke alt), so gewiß ich mich auch halte, daß ich bei jeder andern Lebensart mehr Gesundheit in mein mittleres Alter gebracht haben würde, so sehe ich es doch auch deutlich ein, wie viel mehr Ursache ich habe, mit der Nutzbarkeit und dem zweckmäßigen Gebrauche desselben zufrieden zu sein.

„Alles dies werden Sie nicht auf Sich anwenden können und darum schrieb ich es auch nicht. Aber Sie können noch zufriedener als ich mit Ihrer erzwungenen Ruhe sein. Was ich in meinem neunundzwanzigsten Jahre noch sehnlich anzufangen wünschte, das haben Sie in Ihrem viel jüngeren Alter zum guten Theil schon gethan, nur nicht Alles. Sie dürfen den Zweck, für den Sie zu leben hofften nichts weniger als aufgeben, wenn er gleich zum Nebenzweck Ihres Lebens werden muß. Aber warum sollte er auch ganz der einzige sein, da Sie zur Erfüllung mehrerer Zwecke Ihres Lebens Talente haben, die denen fehlen, welche die Musik zum einzigen machen. Daß Sie das Bestreben nach einer größeren Zufriedenheit mit der jetzigen Verwendung Ihrer Lebenszeit Sich recht wichtig sein lassen, davon werde ich mich überzeugt halten dürfen. Gott gebe Ihnen immer Gesundheit so viel als nöthig ist, Ihren Amts- und Ihren Lieblingsbeschäftigungen beides ein Genüge zu thun, so daß, indem der König einen geschickten Kammersecretär sich gewaltsam vindicirt, die Welt auch des Componisten Reichardt sich fortwährend erfreuen könne".

In treuer Freundschaft:

Ihr Büsch.

Gleich nach der abermaligen erwünschteren Glücks- und Standesveränderung, von der nun bald hier die Rede sein wird, schrieb mir der werthe Mann unterm 12. Januar nach Berlin: „Mir ist es lieb, Ihnen von Herzen zu Ihrer neuen Stelle Glück wünschen zu können. Ich gestehe Ihnen jetzt gerne, daß das, was ich Ihnen nach Königsberg schrieb nur Palliativgründe waren und ich mir den Kammersecretär nicht mit dem Tonkünstler Reichardt in einer fortwährenden Vereinigung denken konnte".

Die Gegenstände meiner Dienstrelationen, Berichte und Correspondenzen machten freilich einen schreienden oft lächerlichen Contrast mit der heiligen, schönen Kunst, der ich in den letzten Jahren so ganz gelebt hatte. Doch fand ich mich nach und nach hinein, auch ward es in manchen Stücken nicht gerade so genau mit mir genommen. Die Consistorialsachen gaben mir auch manchen angenehmen Stoff zur Unterhaltung und hie und da fand sich denn auch wohl Gelegenheit, einem Pastor oder Schulmeister nützlich werden zu können.

Im Frühjahr führte eine Feuersbrunst, die einen großen Theil der Stadt verheerte, eine Störung in dem gewohnten täglichen Leben

herbei. Die Wohnungen mehrerer meiner Freunde und Gönner und auch die meiner verheiratheten Schwester brannten nieder. Ich war die erste Nacht hindurch, da das Feuer an mehreren Seiten der Stadt zugleich wüthete, sehr eifrig beschäftigt ihnen beizustehen. Ein Zufall brachte mich dabei in Lebensgefahr. Im Hause meines alten Gönners, des Kriegsrathes Lestocq mit eifrigem Löschen und Retten beschäftigt, hörte ich, daß an der andern Seite des Pregelflusses die Vorstadt, in welcher meine Schwester wohnte auch in Flammen stand und eilte nun dieser zu Hülfe. Der Weg ging den Fluß entlang auf eine Brücke zu, welche die Vorstadt von der alten Stadt trennte. Auf diesem Wege traf der Eilende auf ein militärisches Commando, welches in Feuereimern Wasser zur Feuerstelle trug und Alles was ihm begegnete zwang, gleichfalls Feuereimer zu ergreifen. Dies widerfuhr auch mir und um mich nicht unnöthig mit den Soldaten herum zu zanken, gab ich der Nothwendigkeit nach und half bei den Eimern in der Hoffnung, bald einen Officier zu erblicken, der mich dann zum Beistand der Schwester entlassen würde. Es zeigte sich bald ein ganz junger hochfahrender Lieutenant und ich sagte ganz ehrlich zu ihm: „Herr Lieutenant, ich bin eben auf dem Wege bei meinem Schwager in der Vorstadt löschen und retten zu helfen. Sie werden mich gewiß nicht zwingen hier länger zu bleiben". War es nun der nachlässige durch die Arbeit der Nacht verstörte Anzug des Bittenden, oder war es blinde Arroganz, genug, der Lieutenant sah mich voll Verachtung an und sprach höhnisch: „Was mag er für einen Schwager haben? Wie heißt er? Schnell!" Als ich vor Aerger über diesen Ton und unterdrückter Leidenschaft einen Augenblick mit der Antwort zögerte, fuhr er fort: „Er ist ein Fickfacker, nur Wasser getragen!" Erbost warf ich ihm die vollen Eimer vor die Füße, daß ihm das Wasser über den Kopf spritzte und rannte gerade dem Fluße zu. Dieser war mit flachen, polnischen Fahrzeugen bedeckt, Wittinnen genannt, die ziemlich nahe an einander lagen. Ich sprang in das erste und sofort in das zweite und so immer fort, bis ich die andere Seite des Flußes erreicht hatte, nicht ohne Gefahr mehr als einmal zwischen den Fahrzeugen in's Wasser zu springen und zu ertrinken. Mehrere Schiffe mit Getreide, Hanf und Thran geladen geriethen in Brand, was ein glänzendes Schauspiel gab. Sobald das Feuer etwas gestillt und die Schwester mit ihren Kindern in Sicherheit war, warf ich mich auf ein Pferd, um zur Mutter zu eilen, die eben mit der jüngern Schwester auf dem Lande

war und ihr Nachricht zu bringen, ohne daß ich mich erst getrocknet oder erwärmt hätte, und dann sogleich auch zum Helfen wieder zurück. Die übermäßigen Anstrengungen der letzten 24 Stunden zogen mir aber ein kaltes Fieber zu, was mich lange plagte. Nachdem ich mich etwas erholt hatte, nahmen mich Freunde aus Litthauen mit sich auf's Land und pflegten mich mit der liebreichsten Sorgfalt. Schöne, muthige Pferde, die ich da traf und die fleißig benutzt wurden, thaten auch viel zu meiner Erholung.

Der erste Theil der Reichardt'schen Autobiographie umfaßt, wenige Lücken lassend, die ganze frühere Periode seines Lebens. Reichardt schrieb dieselbe erst in späteren Jahren nieder. Wir haben an diesen aus seiner Hand stammenden Mittheilungen im Wesentlichen nichts geändert und zu seinen Gunsten weder etwas zu beschönigen noch auszulassen gewagt. Wenn Autobiographien den großen Vortheil gewähren sollen, einen ungetrübten und offenen Blick in das innerste Wesen des Verfassers thun zu lassen, so mußte auch jede eigenmächtige Veränderung des Originals Seitens des Herausgebers unterbleiben.

Die Autobiographie stellt uns Reichardt mit all' seinen Schwächen und Fehlern, aber auch mit all' seinen Vorzügen in einer so naiven, offenen und gewinnenden Weise dar, daß wohl kein Leser diese Schilderungen eines bedeutenden und reichen Lebens ohne Genuß und ohne Belehrung aus der Hand legen wird.

Betrachten wir zunächst die Verhältnisse der Familie, in welcher der Jüngling aufwuchs, so müssen wir uns wundern, daß schlimmere Einwirkungen auf das erregbare und sinnlichen Eindrücken so zugängliche Kind nicht stattfanden und daß ein so tüchtiger Character in solcher Umgebung sich entwickeln konnte. Der Vater, ein talentvoller, geschickter Musiker, aber wenig gebildet und wie so Viele seines Standes genußsüchtig, leichtsinnig, heftig, Zerstreuung und Erholung außer dem Hause und nicht selten im Kreise lustiger und ausschweifender Zechbrüder und Gesellschafter suchend, konnte dem Sohne kein Achtung erweckendes und zur Nacheiferung anregendes Vorbild sein, ja die schlimmsten Eindrücke und abschreckendsten Lagen, in die der Knabe schon in frühester Jugend und sogar noch im Jünglingsalter gebracht wurde, sehen wir durch ihn veranlaßt. Die Mutter duldend, sanft, schwärmerisch, aufopfernd, thätig, hatte dagegen auf die Erziehung der

Kinder um so größeren Einfluß. Nicht gewohnt viele Worte zu machen, wirkte sie durch Lehre und Beispiel um so mächtiger und liefert einen neuen Beweis dafür, daß die mütterliche Führung, wenn sie auch nicht ohne Schwächen erscheint, eher im Stande ist gute und überraschende Erfolge zu ermöglichen, als die väterliche. Was Kraft und Strenge nicht erreichen können, wird der Liebe und Geduld möglich. Der kleine Fritz, der einzige Knabe in der Familie, ist nicht nur der Liebling der Eltern, sondern auch der der Schwestern. Alles trägt dazu bei ihn zu verhätscheln und eitel zu machen. Fassen wir nun auch den Gegensatz des Lebens im elterlichen Hause, in dem das Kind unter beschränkten und ärmlichen Verhältnissen aufwuchs, in's Auge und halten wir dagegen das reiche, üppige, glänzende Treiben in den Häusern, die sich seinem Talente erschlossen, das sein empfängliches Gemüth umfangen und erfüllen mußte, sobald er nur den Fuß über die Schwelle der väterlichen Wohnung setzte und bedenken wir, wie in allen Familien ihm Liebe und Zärtlichkeit, Bewunderung und Schmeichelei huldigend entgegen kamen, so werden wir es leicht begreiflich finden, wenn in dem jugendlichen Herzen Eitelkeit und Ueberschätzung wachgerufen wurden. Und wie mußte der stete Wechsel von Einschränkung und Wohlleben, von Entbehrung und Ueberfluß auf das jugendliche Denken und Sinnen wirken? Das Kind lebte ja im engen Kreise des elterlichen Hauses oder im Umgang mit den besten Familien der Stadt und des Landes ein fortwährendes Doppelleben.

Hier also haben wir die Keime zu suchen zu jener sonst unbegreiflichen und kleinlichen Weise, mit der der Mann noch in späten Jahren selbstgefällig sich aller Schmeicheleien und Erfolge seiner Jugend erinnert, mit der er seines einnehmenden Aeußern, seiner angenehmen Gaben, ja sogar seiner hübschen Kleider gedenkt und diese bis in's Detail gerne schildert und beschreibt.

Konnte ihm der Vater in Folge seiner Lebensart, seines Verhaltens in sittlicher Hinsicht auch nicht gerade zum Vorbilde dienen, so mußten dessen ungewöhnliche musikalischen Talente doch frühe schon die Achtung und Nacheiferung des Sohnes hervorrufen, und so wenig auch sonst vielleicht dessen moralische Erziehung dem Vater am Herzen liegen mochte, so war er ihm doch ein so treuer Leiter auf seinem musikalischen Berufswege, wie er ihm besser kaum werden konnte. Kein Opfer, keine Entbehrung war dem Manne hier zu viel; was ihm selbst zu erreichen unmöglich war, das sollte der Sohn sich aneignen. Seiner

Gleichgültigkeit, mit der er die ganze übrige Bildung des Knaben betrieb, kommt nur die Strenge und Ausdauer gleich, mit der er dessen musikalische Studien überwachte. Unablässig ist er bemüht die besten Lehrer für seinen Sohn zu gewinnen, sie an sich, an sein Haus zu fesseln, ihnen alle Opfer liebender Freundschaft darzubringen, nur um dem Kinde ihre Theilnahme und ihren Unterricht zu gewinnen und zu sichern.

Die außergewöhnlichen Talente des Knaben entschädigen aber auch den Vater für alle seine Mühen und Sorgen in reichem Maaße. Der kleine Fritz ist ein Wunderkind der bessern Art. Seine geistigen Fähigkeiten entwickeln sich in schönster Weise. Er hat einen offenen, hellen Kopf, ist voll Wißbegierde, Witz und Klugheit. Doch das sind Dinge, die wir nur in zweiter Reihe beachtenswerth finden. Was uns so sehr für Reichardt einnimmt, das sind nicht allein seine geistigen und künstlerischen Gaben, sondern fast mehr noch die sich allenthalben offenbarenden liebenswürdigen Charactereigenschaften, die er sich zu erwerben und zu erhalten weiß. Mit welcher Liebe hängt er an Eltern und Schwestern, mit welcher Treue an seinen Freunden, mit welcher Verehrung und Hochachtung an seinen Lehrern. Er ist offen, wahr, muthig, erfüllt von einem edlen Stolz und von dem Bewußtsein seines Werthes als Mensch und Künstler. Sein Herz schlägt voll Enthusiasmus für alles Erhabene und Gute, mit Begeisterung schwärmt er für die Schönheit der Natur wie für alle edlen und großen Erscheinungen auf jedwedem Gebiete der Kunst und des Wissens. Dankbar gedenkt er der empfangenen Wohlthaten und jedes ihm gewordenen Zeichens von Güte und Freundlichkeit und mit bescheidenem Sinne nimmt er die Lehren der Meister seiner Kunst an, hört er ihre Rathschläge. Abschreckende Erfahrungen und Beispiele aus früherer Jugend sowohl, als der bildende Umgang mit den vorzüglichsten Familien seiner Vaterstadt bewahren ihn vor Ausschreitungen und Handlungen, die so oft dunkle Schatten auf das Leben unserer besten Künstler werfen. Er ist wie er selbst zugesteht, in der Wahl seines Umganges intolerant. Gemeine, geistlose, oberflächliche Persönlichkeiten stoßen ihn ab und im Bewußtsein eigener Würde und eigenen Werthes und bei seiner ausgesprochenen Neigung für Anstand und einer Noblesse, die man bei dem niedrig Geborenen kaum suchen sollte, fühlt er sich nur frei und wohl in gebildeter, guter Gesellschaft. Es ist das bei dem jungen Manne nicht eitler Hochmuth, der ihn wählerisch in seinen Freunden

sein läßt, denn er achtet nicht um der Geburt oder des Reichthums willen den Vornehmen höher als den in einfach bürgerlichen Verhältnissen Lebenden, sondern ein inneres, richtiges Gefühl drängt ihn dazu, sich aus allen Ständen zu Genossen die besten und edelsten Menschen zu wählen.

Bei so vielen guten Eigenschaften und bei solchen Vorzügen des Herzens und Geistes erscheint der gränzenlose Leichtsinn mit der er der Zukunft entgegengeht, wirklich im ersten Augenblicke unbegreiflich. Die ähnliche Erscheinung finden wir jedoch bei gar vielen der edelsten und achtungswürdigsten Naturen. Menschen, die mehr innerlich leben, mehr gewohnt sind den Blick rückwärts in sich zu kehren, als ihn speculirend und abwägend in die Zukunft zu richten, Menschen, die zugleich das Bewußtsein geistiger und sittlicher Kraft und künstlerischer Vollendung in sich tragen, die also vor Noth und Mangel sich wohl zu schützen vermögen, sehen wir gar so leicht mit den Verhältnissen ein gewagtes Spiel treiben und die unabweisbaren Forderungen mißachten, die das ernste Leben an Jeden stellt, der hienieden zu wallen und zu kämpfen hat. Vergebens suchen wir uns dem gewaltigen Zwange der Umstände zu entziehen. Verhängnißvoll stellen sie sich jedem Sterblichen entgegen und mehr als jeder Andere den sogenannten reichen und geistig und sinnlich hochbegabten Naturen. Sie werden ewig dem Philister unbegreiflich und ein Greuel bleiben, denn sie werden nie den Weg der soliden Alltäglichkeit zu gehen vermögen. Wohl ihnen aber auch, wenn das Glück sie begünstigt und zur rechten Zeit weise Klugheit ihre Handlungen leitet. Viele unserer geistreichsten und gescheidtesten Leute werden leider nie klug und deshalb wird uns immer wieder das herzbrechende Schauspiel, daß wir die edelsten Herzen im Andrange der äußern Lebensverhältnisse brechen, die glänzendsten Talente und reichstbegabtesten Geister so oft jämmerlich untergehen und rettungslos verkommen sehen.

Mancher Leser, der das Leben Reichardt's bis hieher verfolgt hat, wird nicht ohne Zagen für ihn in die Zukunft schauen. Eine, wie er selbst richtig fühlte, mangelhafte wissenschaftliche Bildung, eine musikalische Existenz, die ihm nimmermehr genügen kann, so viele rasch wechselnde Entschlüsse, die ihn heute zu diesen, morgen wieder zu andern Plänen drängen, lassen uns die Sorgen theilen, die er seinen Freunden bereitet. Aber dieses Bangen ist unnöthig. Reichardt ist einer der wenigen Menschen, welche die Göttin des Glückes, um deren

Gunst so Viele vergebens sich bemühen, zu ihren Lieblingen auserkoren hat. Im Bewußtsein seiner Kraft und seines entschiedenen Strebens und Wollens baut er auf künftige Erfolge, die seine Zukunft günstig gestalten müssen und verlebt und genießt mit einer Sorglosigkeit die Gegenwart, wie dies nur bei einer so ächten Künstlernatur möglich, und wir möchten hinzufügen, zugleich gerechtfertigt erscheint. Er weiß, es wird ein Tag kommen, wo er seine Schulden bezahlen kann und am redlichen Willen alle seine Gläubiger zu befriedigen, fehlt es ihm auch nicht. Vorläufig macht er seine Studien in der Schule des Lebens und wenn er auch nicht so gewitzigt und klug aus ihr hervorgeht wie mancher andere practischere Lehrling, er wird aus den gemachten Erlebnissen und Erfahrungen hinreichenden Nutzen ziehen, um die Bahn durchlaufen zu können, die dem Manne vorgezeichnet ist.

Die Periode, in der Reichardt lebte ist die reichste in der Geschichte der Literatur unserer Nation; die Umgebung in der er aufwuchs, konnte für einen geistig so sehr begabten Jüngling nicht günstiger gedacht werden. Mit seinem Eintritte in's Leben nimmt das philosophische Jahrhundert Deutschlands seinen Anfang. Kant, dessen Philosophie von so mächtigem Einfluße auf alle Gebiete der Wissenschaft wurde, war Reichardt's Freund und Lehrer. Fichte, Hegel und Schelling, die des Meisters Lehre und System wenn auch nicht völlig abschlossen, doch erweiterten und vervollkommneten, waren seine Zeitgenossen. Die außerordentliche Bewegung und wahrhaft zündende Anregung, welche durch sie und durch den Denker Lessing allenthalben in allen Köpfen hervorgerufen ward, sah Reichardt um sich emporwachsen und riesige Dimensionen annehmen. Wie mußte er, der jeder hervorragenden Erscheinung so rege Theilnahme zuwandte, inmitten der allgemeinen geistigen Strömung, welche über das ganze Vaterland von dem fernen Nordosten, seiner Heimath aus, sich verbreitete, sich selbst erhoben und begeistert fühlen!

Die Vaterstadt Königsberg und die Universität zählte zur Zeit Reichardt's unter ihren Einwohnern und Lehrern so manche, deren Name heute noch mit Stolz und Werthschätzung von jedem Deutschen genannt werden darf. Reichardt hat in seiner Autobiographie bereits der Männer Kant, Hamann und Hippel gedacht, er hat von seinen Freunden Kreuzfeld, Bock, Scheffner und Lenz gesprochen. Außer den Genannten dürfte aus jener Zeit hier noch des Dichters J. Fr. Lauson (1727—1792) und des Professors J. Gott-

helf Lindner (1729—1776), der 1768 ein Lehrbuch der schönen Künste edirte, das großes Aufsehen erregte, Erwähnung geschehen.

Auch die musikalischen Verhältnisse der Vaterstadt begannen sich günstiger zu gestalten; hier wie im ganzen deutschen Vaterlande offenbarten sich zahlreiche Vorzeichen nahender Blüthezeit, die baldige herrliche Entfaltung hoffen ließen. Leopold Mozart (1719—1787) ließ 1756 seine berühmte Violinschule drucken; in Dresden hatten J. B. Volumier[1]), dann J. G. Piesendel, in Mannheim J. C. Stamitz[2]) und J. Fränzl, in Berlin J. G. Graun[3]) und Fr. Benda ihre Meisterschaft auf der Violine glänzend bewährt und als Orchesteranführer und Lehrer ihres Instrumentes sich hohe Achtung durch ganz Deutschland hin errungen. Durch Fr. A. Veichtner[4]), einem Schüler Benda's, neben Lolli[5]), Giornovichi und Salomon, einer

---

[1]) Jean Baptiste Volumier, der seinen Zeitgenossen für einen der bedeutendsten Violinspieler galt, war zu Anfang des vorigen Jahrhunderts Concert- und Balletmeister in Berlin; von 1706—1728, wo er starb, fungirte er in gleicher Eigenschaft am Hofe zu Dresden.

[2]) Johann Carl Stamitz, ein berühmter Geiger, war 1719 in Deutschbrod in Böhmen geboren und stand von 1745 bis zu seinem Tode 1761 in Diensten des Kurfürsten von der Pfalz. Seine Söhne Carl (geb. 1746, gest. 1802 als Universitätsconcertmeister zu Jena) und Anton (1753—1820) waren ebenfalls treffliche Violinspieler.

[3]) Johann Gottlieb Graun, ein Bruder des berühmten Componisten Carl Heinrich Graun, erhielt während seines Aufenthaltes auf der Kreuzschule in Dresden Unterricht von Piesendel, machte dann zu seiner weiteren Ausbildung eine Reise nach Italien, trat 1725 in die Dienste des Hofes zu Merseburg, 1727 in die des Fürsten von Waldeck, von wo aus er unter die Musiker des nachmaligen Königs von Preußen, Friederich, nach Ruppin versetzt und bald zum Concertmeister ernannt wurde; als solcher starb er 1771.

[4]) Franz Adam Veichtner, um 1745 wahrscheinlich im Preußischen geboren, kam als Kapellmeister in die Dienste des Herzogs von Curland nach Mitau und ging 1790, nachdem dieser seine Kapelle aufgelöst hatte, nach Petersburg, wo er um 1815 starb. Er war nicht nur ein ausgezeichneter Geiger, sondern auch ein trefflicher Componist.

[5]) Antonio Lolli, ein Italiener, war einer der berühmtesten Geiger des vorigen Jahrhunderts. Er trat 1762 nach seiner Ankunft in Deutschland sogleich in herzogl. würtembergische Dienste; 1773 ging er nach Petersburg, wo Katharina II. ihn mit Auszeichnungen überhäufte. 1779 concertirte er mit größtem Beifalle in Paris, dann erregte sein Spiel die gleiche Bewunderung in Spanien und seit 1785 in London. Plötzlich verschwand er hier, um eines Tages in Italien wieder aufzutauchen. 1791 war er in Berlin, 1792 in Copenhagen, 1793 in Palermo, 1794 in Wien, 1796 in Neapel, er starb 1802 in Sicilien. Hier begegnen wir schon einer ächten

der berühmten Geiger, die Deutschland damals zählte, erhielt Reichardt selbst seine virtuose Ausbildung. Wie die Technik der Violine, so wurde gleichzeitig die des Claviers vervollkommnet. Das Spiel J. Fr. Händel's (1685—1759) und J. S. Bach's (1685—1750) war vielen Zeitgenossen noch in lebhafter Erinnerung; ein Sohn des letzteren, C. Ph. E. Bach (1714—1788) und verschiedene seiner Schüler hatten auf die Spielweise und den Vortrag Reichardt's den wesentlichsten Einfluß. In dessen Jugendzeit, das Jahr 1763, fällt die Erscheinung unserer wichtigsten, in manchen Theilen noch nicht übertroffenen Clavierschule: C. Ph. E. Bach's „Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen". Mit diesen Bemühungen vorzüglicher Künstler, das Wesen ihrer Kunst auch durch Lehre und Unterweisung zu fördern, gehen die trefflicher musikalischer Schriftsteller Hand in Hand. C. W. Printz[1]), A. Werkmeister[2]), J. J. Fux[3]), J. Mattheson[4]),

---

Virtuosennatur; er war unübertrefflich in Ueberwindung von Schwierigkeiten und besaß eine glänzende Technik, aber er spielte tactlos und war nicht im Stande etwas vom Blatte zu lesen, auch in seinem übrigen Leben und Treiben ein sonderbarer Kauz, von dem man sich gar viele amüsante Geschichten erzählte. — Ein würdiges Seitenstück zu ihm war Giovanni Mane Giornovichi, sein Landsmann und Lieblingsschüler, (geb. 1745 zu Palermo). Seit 1770 war er der Abgott der Pariser; als ihn 1779 eine Ehrensache zur Flucht zwang, trat er in Berlin in die Kapelle des Kronprinzen, doch konnte er sich mit den übrigen Mitgliedern derselben nicht vertragen, wie er denn höchst eitel, streitsüchtig und arrogant war, und so nahm er 1783 seinen Abschied, ging nach Warschau, Petersburg, Wien, London, Hamburg und erndtete noch 1802 bei seiner Rückkehr nach Berlin die größten Triumphe. Er war ein ebenso geschickter Billardspieler als Geiger und starb auch 1804 in Petersburg plötzlich vom Schlage gerührt während einer Billardparthie.

[1]) Caspar Wolfgang Printz, 1641 zu Waldthurn in der Oberpfalz geboren, nach einem sehr bewegten und abenteuerlichen Leben 1717 als Cantor in Sorau gestorben, ist der Verfasser mehrerer bedeutender Werke und Anweisungen zur Singkunst. Sein berühmtes Buch: „Historische Beschreibung der edlen Sing- und Klingkunst" erschien 1690 zu Dresden.

[2]) Andreas Werkmeister, ein berühmter Orgelspieler, zu Benneckenstein in Thüringen 1645 geb., zuletzt Organist an der Martinskirche in Halberstadt, gest. 1706, verfaßte eine große Anzahl theoretisch-didactischer Schriften.

[3]) Joh. Jac. Fux, bedeutender Componist für Kirche, Kammer und Theater, während 40 Jahre und unter 3 Kaisern Obercapellmeister in Wien (geb. 1660, gest. nach 1732), schrieb das berühmte Lehrbuch der Composition: „Gradus ad Parnassum". Wien, 1725.

[4]) Johann Mattheson, der fruchtbarste und vielseitigste musikalische Schriftsteller des vorigen Jahrhunderts, ist zu Hamburg 1681 geboren und starb daselbst 1764. Sein Hauptwerk ist der 1739 erschienene „vollkommene Kapellmeister".

J. G. Walther[1]), J. Adlung[2]), J. Riepel[3]) hatten in einer Reihe vorzüglicher theoretischer Schriften die Gesetze der Kunst festgestellt und die Regeln derselben wissenschaftlich zu begründen gesucht; ihre Nachfolger, theilweise schon Reichardt's Zeitgenossen, gaben in Zeitschriften, Monatsblättern, Magazinen und Almanachen populäre Belehrung über die mannichfachsten musikalischen Gegenstände und brachen durch Critik und Urtheil über alle beachtenswerthen Erscheinungen einem neuen Zweige der Kunstlehre, der Aesthetik Bahn. J. A. Scheibe (1708—1766), Lor. Chr. Mitzler (1711—1778), Fr. W. Marpurg (1718—1795), J. Ph. Kirnberger (1721—1783), J. A. Hiller (1728—1804), J. N. Forkel (1749—1828), C. Fr. Cramer (1752—1807), der Rath Boßler in Speier hatten sich entweder schon Ansehen und Einfluß durch ihre Schriften erworben oder vermochten doch mit Reichardt, der sich mit überwiegendem Geschick und Talent bald ihren Bestrebungen anschloß, nach demselben Ziele zu streben. Ein günstiges Geschick machte es dem jungen Tonkünstler möglich die ferne und etwas abgelegene Vaterstadt verlassen und frühe schon auf Reisen gehen zu können. Die von Reichardt unternommene dreijährige Kunstreise hat ihm zwar keine großen pecuniären Vortheile gebracht, im Gegentheile, er kam fast ärmer zurück, als er vom Hause wegging. Aber wie hat er diese Abwesenheit genossen und benützt und welche Ausbeute von Erfahrungen, Kenntnissen und neuen Ansichten brachte er mit zurück? Wenn man mit dem Reisen heute den Zweck verbindet, die Bekanntschaft bedeutender und berühmter Persönlichkeiten zu machen, so wird man sich meist schmerzlich in seinen Erwartungen und Hoffnungen getäuscht finden. Niemand vermag mehr

---

[1]) Johann Gottfried Walther, geb. 1684 zu Erfurt, gest. 1748 als Organist an der Peter-Paulskirche und Hofmusikus in Weimar, ist der Verfasser eines wichtigen musikalischen Lexicons, das 1732 in Leipzig gedruckt wurde.

[2]) Jacob Adlung, zu Bindersleben bei Erfurt 1699 geb., gest. als Professor am evangelischen Gymnasium und Organist an der Predigerkirche zu Erfurt 1762, war einer der gründlichsten und allseitigst gebildetsten Kunstkenner; er gab 1758 seine „Anleitung zur musikalischen Gelahrtheit" heraus, eines der besten musikalisch-theoretischen Werke seiner Zeit.

[3]) Joseph Riepel, Musikdirector des Fürsten von Thurn und Taxis in Regensburg, gest. 1782, einer unserer bedeutendsten, kenntnißreichsten und geistvollsten musikalischen Theoretiker und Schriftsteller. Seine Werke erschienen von 1752 an theils in Augsburg, theils in Frankfurt und Leipzig im Druck; das letzte „Baßschlüssel" gab Riepel's Schüler, Cantor Schubart, noch 1786 in Regensburg heraus.

Andern einen Theil seiner Zeit abzutreten; ruheloses Schaffen und Erwerben und das Streben nach Besitz, ohne den auch die einfachste Existenz fast unmöglich ist, hat unsere Zeit ungesellig gemacht; Neid, Mißtrauen und Selbstsucht hält unsere berühmten Männer auseinander, ja die Ungeselligkeit unter denen, die im Interesse fördernder Ideen vereint und verbunden nach einem Ziele streben sollten, ist fast sprichwörtlich geworden; nationale und politische Meinungen spalten die Gesellschaft, auf allen wissenschaftlichen und politischen Gebieten stehen sich die Parteien schroff entgegen. Wie ganz anders lagen alle diese Verhältnisse zu Anfang der 70er Jahre des vorigen Jahrhunderts. Durch alle Herzen ging das Vorgefühl einer neuen Zeit, auf allen Gebieten der Kunst und Wissenschaft herrschte die größte Regsamkeit, ein Band der Freundschaft und Liebe umschloß die bessern Geister der Nation, rücksichtsvolle Hochachtung und gegenseitige Werthschätzung gaben den Maaßstab bei Beurtheilung bedeutender literarischer und künstlerischer Erscheinungen. Gastfreundschaft und fröhlicher Lebensgenuß, Theilnahme mit dem Aufstrebenden, Mitleid mit dem Leidenden, Nachsicht mit dem Schwachen ließen eine allgemeine Geselligkeit gedeihen; alle Deutschen waren gleichmäßig von Hochachtung und Bewunderung für ihren Helden Friedrich II. erfüllt und sahen erwartungsvoll der Zeit entgegen, in der der römische König Joseph II. den deutschen Kaiserthron besteigen würde; dem unwiderstehlichen Einflusse des erhabenen Beispiels derselben vermochten sich selbst andere Fürsten nicht völlig zu entziehen; so begannen allenthalben die Verhältnisse sich günstiger zu gestalten. Mußte es da nicht für einen empfänglichen, begeisterten Jüngling ein Hochgenuß sein, reisen zu können? Man war überall freundlicher Aufnahme, aufmunternder Theilnahme gewiß und die Betheiligung an der zu neuem Leben aufblühenden Literatur war eine so allgemeine, daß man fast an jedem Orte Schriftsteller und Dichter fand, die mit vollem Herzen der Bewegung sich angeschlossen und ihre Stimmen dem allgemeinen Chor vereinigt hatten. Reichardt ward überall gastlich und herzlich empfangen; die Schilderungen, die er von den Männern macht, die er kennen gelernt, geben ein gleich vortheilhaftes Zeugniß für die Pietät, mit der er sich den bedeutenden Personen seiner Zeit nahte, wie für die Werthschätzung, die er für sie hegte. Wir hören aus seinem Munde nicht den gewöhnlichen und unzarten Klatsch so vieler Reisenden, wohl aber eine Fülle liebenswürdiger Characterzüge und Urtheile, die uns einen nicht unbedeu-

tenden Theil der hervorragenden Persönlichkeiten jener Zeit, von denen wir so manche kaum noch aus ihren Werken und Schriften kennen, auch als Menschen liebens- und achtungswerth erscheinen lassen. Auch die Art der Reise war eine andere, als wir sie in unsern Zeiten an den Künstlern zu sehen gewohnt waren. Das Wort, das jeder von diesen modernen Virtuosen auf der Stirne trägt: Gelderwerb und zwar Gelderwerb um jeden Preis und müßte selbst darüber die Hoheit und Heiligkeit der Kunst geopfert, das Erhabene derselben in den Staub getreten werden, bildete die Losung der reisenden Künstler von damals, wenigstens in dem Maaße nicht wie heute. Reichardt betrachtet jede Stadt die er berührt als einen Ort, wo er seine Kenntnisse vermehren, die Lücken seiner Bildung ergänzen kann. Die Virtuosen von heute fliegen wie Sternschnuppen an uns vorüber; sie kommen, spielen, streichen ihre Einnahmen ein und verschwinden so schnell wieder, als sie erschienen waren. Für sie existirt weder eine schöne Natur noch Merkwürdigkeiten irgend einer Art, noch Personen, deren Umgang und Bekanntschaft gesucht werden dürfte, es müßten denn solche sein, die auf den Concertbesuch Einfluß haben, noch anregende und bildende Geselligkeit überhaupt. Zeit ist Geld und am Gelde hängt, nach Geld drängt doch Alles. Ach, die Armen! Daher die Gleichartigkeit der Programme fahrender Künstler, — man reist auf ein halb Dutzend Concertpiecen, — das Buhlen um die Kunst des Publikums, die Entwürdigung der Kunst durch die Interpreten derselben, die kein Mittel scheuen um Beifall und Erfolg zu erringen, die schnelle Abnützung und Erschlaffung jugendlicher Kräfte, die Unliebenswürdigkeit und der geringe Grad von musikalischer und allgemeiner Bildung so vieler Virtuosen, das rasche Verschwinden glänzender und zu den schönsten Hoffnungen berechtigender Talente, die förmlich wie die blendenden und überraschenden Gebilde eines Feuerwerks verpuffen. Man mußte schließlich in das ganze nüchterne, leere, hohle Virtuosentreiben Einsicht gewinnen und die Erfahrungen, welche man durch so viele Jahre hindurch gemacht hatte, mußten endlich das Publikum ernüchtern und gleichgültig gegen diese schimmernden Wandelsterne und ihre eigentlichen Absichten und Bestrebungen machen. Wir sehen daher jetzt die Theilnahme für virtuose Leistungen so geschwunden, daß es selbst der offenbar bessern Richtung und dem Aufschwung, welcher die virtuosen Strebungen in der neuesten Zeit ohne Frage nehmen, schwer wird, die allgemeine Abneigung zu besiegen und Interesse sich wieder zu gewinnen. Die Kunst fiel im-

mer durch die Künstler. Wir sahen zuletzt in ihnen nicht mehr die Propheten und Verkündiger höherer und göttlicher Inspirationen, sondern nicht selten nur ganz gewöhnliche Schwindler und Geldmacher.

Wir kommen nun noch zu einem Momente in Reichardt's Bildungsgang, bei dessen Betrachtung der Vergleich zwischen sonst und jetzt besonders schmerzlich und entmuthigend für alle künstlerischen Bestrebungen der Gegenwart uns entgegentritt. Wir dürfen nicht darüber klagen, daß in unserer Zeit zu wenig Musik getrieben wird. Im Gegentheil war die Beschäftigung mit dieser Kunst durch alle Stände der bürgerlichen Gesellschaft nie eine so allgemeine wie heute. Es singt und spielt fast Alles. In jedem Hause trifft man Instrumente, in jedem Dorfe einen Gesangverein. Man wäre berechtigt, daraus auf eine allenthalben verbreitete und tiefgehende Liebe zur Musik zu schließen, wie sie ein Enthusiast dieser schönen Kunst nur sich wünschen und träumen kann. Dem ist aber leider nicht so. Je mehr der Dilettantismus mit seinen oft ungeschickten und unberufenen Händen in Sachen der Kunst hineinpfuscht, sich zu Hütern der heiligen Flamme aufwirft, zu der die Gottheit ihre Priester selbst auswählen und berufen muß, je mehr diejenigen Instrumente, die wirklich musikalisches Talent zu ihrer Erlernung und Handhabung voraussetzen, wie die Streich- und Blasinstrumente verschwinden, — Violin- oder Cellospieler, oder gar Bläser gebräuchlicher Orchesterinstrumente gehören in Dilettantenkreisen schon jetzt zu den außerordentlichsten Seltenheiten — und die Clavierübung fast ausschließlich Platz greift, um so mehr sehen wir den eigentlichen, ächten Musiksinn abnehmen. Wir malen hier gewiß nicht mit zu grellen Farben. Betrachten wir die Verhältnisse, wie wir sie heute finden. Die Musik ist nicht mehr Herzensbedürfniß, sondern Sache der Mode. Tausende von Familien, ohnedem in beschränkten Verhältnissen lebend, sind genöthigt der Mode ein Opfer zu bringen und ein theures Instrument anzukaufen, mit dem nicht selten Schulden und Sorgen in's Haus einziehen. Nun ist es damit aber allein nicht gethan, man muß auch noch einen Lehrer halten. Ohne zu berechnen, welche jährliche Ausgabe der Familie dadurch erwächst, hat man nur den Preis einzelner Lectionen im Auge und sieht zunächst nur darauf, diese recht billig zu bekommen, nicht bedenkend, daß der wohlfeile Musikunterricht gerade der theuerste ist. Aber wenn man nun auch einen billigen Lehrer findet, so fragt sich's immer noch: sind die Erfolge des Musiktreibens, das wir vor unsern Augen täglich mit an-

sehen können, auch nur der geringen Opfer werth, die man dafür bringt? Wie selten sind unter unsern Musiklehrern Männer, die mit heiliger Begeisterung ihre Laufbahn beginnen, ja die nur Beruf, Talent, Fähigkeiten, hinreichende Kenntnisse dazu besitzen. Nirgends ist die Pfuscherei und Unwissenheit größer als auf diesem Gebiete; wer kaum die Anfangsgründe hinter sich hat, nicht zu ahnen vermag, um was es sich handelt, glaubt hier zum Unterrichten berechtigt und befähigt zu sein. Wie viele werden durch die Noth zu dieser Erwerbsquelle gedrängt? Diejenigen sogar, welche mit Liebe und innerem Berufe dem Musikunterricht sich widmen, finden in kurzer Zeit durch Ueberhäufung mit Arbeit sich überreizt und abgestumpft, lässig und mißmuthig; unter zwanzig Musiklehrern werden neunzehn ihre Beschäftigung als die fürchterlichste und ertödtendste Last ansehen. Nichts reibt die geistigen Kräfte schneller und sicherer auf, als unablässiges Unterrichten in der Musik und gerade bei den feineren musikalischen Naturen, bei den tüchtigsten und besten Kräften, die sich dieser Beschäftigung hingeben, werden die schlimmen Folgen am schnellsten und sichersten sich offenbaren. Ein Schullehrer oder ein Lehrer an irgend einer öffentlichen Anstalt, ein Professor an einer Universität u. s. w. kann mit Begeisterung bis in sein höchstes Alter seinen Pflichten genügen, ja für seinen Stand schwärmen, ein Musiklehrer, sofern er nicht ganz günstig situirt ist, nie.

Fassen wir nun den Schüler in's Auge. Das Kind sieht mit Freude der ersten Lection entgegen. Musik klingt ja so schön und wie oft schon hat es mit Entzücken den Tönen gelauscht, die zu seinem Ohre drangen. Wie war es immer bestrebt, die Lieder der Mutter oder Amme nachzusingen und wie lieb ist ihm in der Schule die Singstunde. Die Eltern schließen daraus, daß ihr Liebling Talente und große Lust zur Musik hat. Man muß ein Opfer bringen und ihm einen Clavierlehrer halten. Betrachten wir uns das hoffnungsvolle Wesen nach zehn oder zwölf Stunden wieder. Das Clavierspielen ist doch nicht so leicht, als es dachte. Ein ungeduldiger, mürrischer Lehrer quält es wohl auch mit einer ungeschickten und ungeeigneten Methode. Der Schüler begreift nicht, was man von ihm will, er sieht keine Förderung, er bemerkt keinen naturgemäßen Fortschritt, Alles was man ihm zumuthet, ist ihm unbegreiflich, erscheint ihm zu schwer. Der Lehrer wird immer mißmuthiger, der Schüler immer gleichgültiger, die Flügelchen, mit denen das Kind in jugendlicher Begeisterung sich emporzuschwingen dachte, schrumpfen sichtlich zusammen. Nach einiger

Zeit wird beiden, dem Lehrer und Schüler die Musiklection. eine Stunde der Qual, beide sind froh, wenn sie überstanden ist, aber trotzdem treibt man nun die Sache so einige Jahre hindurch fort. Die Lectionen müssen aber eines Tages aufhören, der Schüler soll nun auf eigenen Füßen stehen können, es sollen sich die Resultate des Unterrichts offenbaren, aber — günstige Erfolge nehmen wir als Ausnahmen aus und es wäre vernichtend, wenn es deren nicht gebe, — der Schüler hat keine Selbstständigkeit erlangt, jede Spur von Liebe zur Musik ist in ihm gründlich ertödtet, das Instrument bleibt von ihm gemieden und für alle Zeiten verschlossen und was ist nun der Gewinn nach so vielen Opfern?

Wenden wir uns nun aber auch schließlich zu den Wirkungen dieser Verhältnisse auf das öffentliche musikalische Leben, auf die Theilnahme für Theater und Concerte. Wir haben hier nicht gewöhnliche Virtuosenconcerte im Sinn, die den Hörer entweder ganz kalt lassen oder doch nur ein schnell verdampfendes Entzücken hervorrufen, sondern Concertunternehmungen, die darauf berechnet sind durch Vorführung der edelsten und herrlichsten Erscheinungen und Gaben des Genius dem eigensten und heiligen Zwecke der Kunst zu dienen und bildend, fördernd und veredelnd auf die Zuhörer zu wirken. Die Eltern, denen die Musik ohnedem so viel kostet, müssen sich in ihren Ausgaben beschränken und zurückhalten, die Jugend, die mit Musik so viel geplagt wurde, hat entweder einen ganz verdorbenen und demoralisirten Geschmack, der nur nichtsnutzigen Klingklang goutirt, jedes ernste Tonstück aber für ungenießbar erklärt oder überhaupt keine Lust Gelegenheiten aufzusuchen, wo gute Musik zu hören ist. Die geringe Theilnahme, die öffentliche Aufführungen so häufig finden, wird so erklärlich; der naiv freudige Musikgenuß von ehedem ist uns ganz fremd geworden.

Doch, könnte man hier einwenden, die Pflege der Musik wie aller Künste kann nicht ausgehen von denen, die nur Neigung aber nicht die Mittel dazu haben. Schutz und Unterstützung der schönen Künste ist eine Sache der Reichen und Vornehmen. Gut, lernen wir doch einmal diese Reichen und Vornehmen näher kennen und untersuchen wir, welche Theilnahme sie den höchsten Lebenszwecken und edelsten Genüssen widmen. Zu den Reichen zählt man in unsern Tagen zunächst die Fabricanten und deren Agenten, die Kornwucherer und Speculanten, die Actienbesitzer und alle diejenigen, die durch irgend ein schwindelhaftes Unternehmen rasch zu Gelde gekommen sind.

Diese Classe von Menschen hat in ihrer Mehrzahl für etwas Edleres keinen Sinn. Die Kunst wird von ihnen, soferne sie nicht die Gestalt einer hübschen Sängerin oder Schauspielerin annimmt, nicht einmal ein Almosen erhalten. Sie wohnen schön, kleiden sich nobel, essen gut, klimpern mit harten Thalern in den Taschen, sind arrogant, hochmüthig, gefühllos, kurz ächte Parvenü's des Glücks; wir können sie als abgethan ansehen und gleich auf der Seite liegen lassen.

Vornehm gelten uns diejenigen, welche guten, geachteten, hochgebildeten Familien entsproßen, den Sinn für das Edle und Große, das Streben durch adeliche Tugenden und Thaten die Ehre ihres Namens zu bewahren und zu erhöhen angeboren haben sollten, die von den Verhältnissen vor Allem dazu auserkoren scheinen, Beschützer und Kenner der Künste zu sein.

In der letzten Hälfte des vorigen Jahrhunderts z. B. haben die Gebildeten des Adelstandes das schöne Vorrecht, Patrone hervorragender Talente zu sein, für sich in Anspruch genommen; durch die Belehrung und den Genuß, die ihnen selbst wieder aus dem Umgange mit den edelsten Geistern der Nation erwuchsen und den Dank, den man ihnen für ihre Gönnerschaft entgegenbrachte, sahen sie sich in reichstem Maaße für dasjenige entschädigt, was sie vielleicht einer edlen Sache geopfert hatten. Mit den Namen unserer größten Dichter und Componisten finden sich die verehrter deutscher Adelsgeschlechter so auf's Engste verbunden. Denken wir z. B. an Amalie von Sachsen-Weimar und Carl August und an die innigen Beziehungen, in denen beide zu Göthe standen, an den Grafen Wilhelm von Bückeburg und Herder, an die Fürsten von Curland, Dessau, Gotha und Leiningen und ihren Einfluß auf die Literatur, an die Grafen Stolberg und Voß und Claudius, an den Grafen Stadion und Wieland, an Dalberg, Wolzogen, Bernstorff, Schimmelmann und Schiller, an den Frhrn. von Maltitz und Fichte u. s. w.; erinnern wir uns an das Verhältniß, in dem Haydn zu seinem Fürsten Esterhazy, Mozart zu den Herren von Gemmingen, Grimm, Jacquin, Keeß, zu den Grafen Hatzfeld und Thun, zum Baron van Swieten und der Baronin von Waldstädten stand, wie Beethoven von dem Erzherzog Rudolf, den Fürsten Lichnowsky, Lobkowitz und Schwarzenberg, den Grafen Brown und Appony, der Gräfin Erdödy, dem Baron von Stutterheim und Anderen, Dittersdorf vom Prinzen von Hild-

burghausen, Fux von den drei Kaisern, denen er diente, namentlich von Carl VI., Dussek vom Prinzen Ferdinand von Preußen geschätzt und behandelt wurden. Wenn einst der Name der glänzendsten Adelsgeschlechter vergessen sein wird, dann werden die Freunde, Beschützer und Förderer unserer großen Männer dankbar mit diesen zugleich von der Nachwelt noch genannt werden. Gerade das scheint uns eine Hauptaufgabe einer bevorzugten und bevorrechteten Menschenclasse zu sein, die das Noblesse oblige zur Devise hat, daß sie durch den Schutz und die Förderung, die sie den Wissenschaften, Künsten und Bildungsanstalten aller Art, kurz den Hauptfactoren nationaler Cultur angedeihen läßt, an die Nation den gebührenden Zinsenantheil des ihr an Geburts- und Standesrechten zugefallenen Capitals abträgt. Dadurch vermag sie segensreicher und in wahrhaft adelicherm Sinne zu wirken, als wenn sie, wie es heut zu Tage leider geschieht, das Mäcenatenthum aufgibt und es vorzieht, selbst producirend die ohnehin starke Concurrenz auf literarischem und künstlerischem Gebiete zu vermehren, obwohl wirklichen Talenten auch aus den höhern Ständen das Recht des Selbstschaffens weder verboten, noch verkümmert werden kann und soll. Möge man doch immer bedenken, daß das Verdienst, ein viel verheißendes Talent zu erkennen, aus der Menge hervorzuziehen und für seine Entwickelung Sorge zu tragen, so groß als irgend ein anderes ist. Was wäre aus hunderten unserer bedeutendsten Männer geworden ohne die Unterstützung gebildeter und kunstliebender Familien? Wir zählen hieher nicht blos die pecuniären Hilfeleistungen, die immer nöthig sein werden, da die Gaben des Talents und Genies nur selten mit denen äußerer Glücksgüter verbunden sind, sondern hauptsächlich diejenigen fördernden Anregungen, die durch Freundlichkeit und aufmunternde Theilnahme, hervorgehend aus einer ächt adelichen und erhabenen Gesinnung, dem talentvollen Menschen, dem begabten Künstler geboten werden können, die die Unterschiede der Geburt verschwinden und eine Ebenbürtigkeit der Geister möglich werden lassen, in Folge dessen der feiner organisirte und mit hohem Streben erfüllte Künstler nicht nur des Umgangs, sondern auch all' der reichen Bildungsmittel, die unsern bevorzugten Ständen sich bieten, theilhaftig wird. Nur so ist auf den nach Vervollkommnung und Auszeichnung mit allen Kräften Ringenden anregend im vollsten Sinne des Wortes zu wirken, nur dann, wenn er seine Arbeiten freundlich und liebevoll gefördert sieht, vermag Begeisterung und Productivität in ihm

rege erhalten zu werden. Kann es für einen den höchsten Zielen zugewandten Geist ein edleres Streben geben, als sich durch Werke des Genies, des Nachdenkens, des Fleißes der Achtung und Liebe großsinniger, in der bürgerlichen Gesellschaft hochgestellter Personen würdig zu machen?

Wer kann es aussprechen und zählen wie viele unsterbliche Gaben der Musen wir dem unschätzbaren Einflusse sinniger, freigebiger und großfühlender Kunstfreunde zu verdanken haben? Wie wahr sagt hier Reichardt in seiner Autobiographie, daß solchen Beschützern und Förderern der Kunst Denkmale gebührten, wodurch ihre Verdienste mit lauter Stimme immer wieder der Nachwelt verkündigt und diese zur Nacheiferung angeregt werden könnte.

Es sind das viele Worte im Interesse einer sehr einfachen und leicht begreiflichen Sache verloren. Müssen wir es als Wahrheit anerkennen, daß im Umgang und der innigen Verbindung mit den Künsten und Wissenschaften dem Menschen die reinsten und höchsten Genüsse sich bieten, so sollte man es auch voraussetzen können, daß Personen, deren Erziehung sie zu feineren und edleren Genüssen befähigt, deren Vermögen ihnen dieselben, ohne Opfer dafür zu bringen oder dadurch Entbehrungen sich aufzuerlegen möglich macht und deren Umgebung und geläuterte Gesinnung sie von selbst zur Pflege derselben hinweisen sollte, fortwährend als Freunde, Förderer und Beschützer derselben sich darstellen müßten. Ist dies nicht der Fall, entziehen sie sich selbst die höchsten Güter menschlicher Glückseligkeit, so fällt ja die Schuld auf sie zurück und sie erscheinen unendlich bedauernswürdig und ärmer und elender als der wirkliche Arme, der doch nicht selten inmitten all' seiner Sorge und Noth sich ein menschlich fühlendes Herz und eine edle Gesinnung bewahrt hat.

Doch ergreifen wir unsere Diogeneslaterne und forschen wir etwas nach, in welchem Verhältniß heute die Vornehmen, der Adel, die sogenannten Gebildeten zur Kunst stehen. Suchen wir die Musikfreunde, die Gemäldekenner, die Förderer literarischer Arbeiten, kurz die Gönner der Künstler und Gelehrten unter ihnen auf. Es wäre unendlich jammervoll und beklagenswerth, wenn unter unserer höhern Gesellschaft nicht Einzelne sich finden würden, in denen der Sinn und Geschmack würdiger Vorfahren sich erhalten hätte. Ruhm und Segen diesen Edlen!

Leider können wir selbst nach eifrigem Suchen aber doch nur die Thatsache bestätigen, daß es nur Einzelne sind, die den Traditionen

ihres Geschlechtes und der Aufgabe ihres Standes getreu blieben. Der besitzende Adel und die bessere Gesellschaft überhaupt scheint sich in zwei Parteien zu theilen. Zu einer zählen die Gleichgültigen, Blasirten, Abgestorbenen. Trotz ihrer bessern Erziehung, ihrer sonstigen Bildung, ihres Vermögens vegetiren sie nur. Es ist nicht Geiz und Knickerei, die sie abhalten Theilnahme für Künste und Wissenschaften zu zeigen, sondern ihre in den materiellen und grob sinnlichen Genüssen des Lebens überreizten oder abgestumpften Sinne und Kräfte. Die andere Partei liefert ein noch traurigeres und entmuthigenderes Bild. Hier begegnen wir den guten Wirthschaftern, den Sparsamen, denen, die nur Capital zu Capital häufen. Ihr ganzes Interesse wird von Miethszinsen, Pachtgeldern und den Sorgen um sichere Anlegung ihrer Capitale, von ihrem Viehstand, ihren Aeckern, Wiesen und Wäldern in Anspruch genommen. Ihre ganze wissenschaftliche Bildung erstreckt sich auf die Getreide- und Kartoffelpreise, wir treffen sie am sichersten auf Vieh- und Pferdemärkten und in den Fruchthallen in Gesellschaft von Mäcklern. Hier wissen sie sich Ansehen zu erwerben, hier, wo nur der Besitz den Maaßstab zur Beurtheilung eines Menschen gibt, herrschen sie. Ihre großen Güter die wirkliche Musterwirthschaften sind, ihre Verdienste um Ackerbau und Viehzucht, ihr Einfluß auf die kleinen Besitzer und die demüthige Verehrung, die man ihnen hier zollt, stellen sie in den eigenen Augen unendlich hoch. Dadurch daß sie selbst ächte Bauern und gewiegte Fruchtspeculanten geworden sind, glauben sie ihrem adeligen Namen neue Ehren hinzugefügt und ihre Bestimmung vollständig erreicht zu haben. Wenn diese Herrn im Winter mit ihren Familien nach der Stadt ziehen, so besuchen sie wohl hie und da Theater und Concerte, ja sogar die Ausstellungen des Kunstvereins, aber hierin die Gränzen des Nothwendigen je zu überschreiten, das läßt ihr practischer und landwirthschaftlicher Sinn sich nie zu Schulden kommen. Sollen wir das Bild noch weiter ausmalen? Sollen wir hinzufügen, daß solche Familien in ihrer ländlichen Zurückgezogenheit nie einen Gast bei sich sehen, dessen Talente und anregendes Wissen eine geistige Strömung in die Stille ihres Aufenthaltes bringen könnte? Der Papa verkehrt nur mit Geschäftsleuten und die Mama nur mit Verwandten oder Gutsbesitzern aus der Umgegend. Sollen wir es noch beklagen, daß Privatconcerte, Privatgallerien, Privatbibliotheken von unsern höhern Ständen als leichtfertige Verschwendung angesehen werden, als Dinge, die keine Zinsen tragen, also auch

nicht zu amüsiren vermögen? Daß die Gleichgültigkeit gegen alle Erscheinungen auf den Gebieten der Literatur, Kunst und Wissenschaft einerseits ebenso niederdrückend, als anderseits empörend ist? Es würde nichts nützen. Wenden wir die Blicke rückwärts in die Vergangenheit. In dem fernen Königsberg wird einem armen Musikanten ein Sohn geboren. Trotz des niedern Daches und der engen Wiege, wo der Zufall dem kleinen Weltbürger die erste Existenz anweist, naht der Genius und drückt dem Kinde seinen beseligenden Kuß auf die Stirne, nahen die Musen und streuen unsichtbar ihre ewigen Gaben um den Schlummernden her. Aber hätten all' die edlen Saaten die erwarteten Früchte getragen, ohne die liebende Theilnahme der Familien Kaiserling, von der Gröben, Korf, Lestocq, Hoyer, Scherrs und Anderer? Würde heute für ein armes oder talentvolles Kind eine ähnliche aufmunternde und anregende Theilnahme auch nur denkbar sein? Weder gute Sitten, noch Talente und Kunstfertigkeiten, weder Kenntnisse, noch hohes Streben vermögen heute die Kreise besserer Gesellschaft dem zu erschließen, der nicht durch Geburt, Namen und Vermögen sich ein Recht zu dem Eintritt in dieselbe erworben hat.

Nachdem wir bisher unsern Meister durch die äußern günstigen Verhältnisse seiner Jugend geleitet haben, möge nun seine Thätigkeit als Componist und Schriftsteller in dieser ersten Periode näher in's Auge gefaßt werden. So sehr wir bemüht waren, seit Jahren schon die zahlreichen Reichardt'schen Werke zu sammeln, so freundlich uns Besitzer derselben auch ihre Schätze zur Verfügung gestellt haben, so ist es uns doch nicht gelungen, eine complette Collection derselben zusammen zu bringen. Ein annähernd vollständiges Verzeichniß liefert Ledebur in seinem Tonkünstlerlexicon Berlin's, weitere aber immer lückenhafte Verzeichnisse finden sich in Gerber's Tonkünstlerlexicon, in Meusel's deutschem Künstlerlexicon und im Reichardt'schen Kunstmagazine selbst; andere Notizen haben wir aus Catalogen und Musikzeitschriften gewonnen.

Aus der ersten Periode liegen uns an Compositionen nur die vermischten Musikalien, die Gesänge für das schöne Geschlecht und einzelne Almanachbeiträge vor, dagegen besitzen wir die Schriften Reichardt's vollständig. Hieher gehören die Briefe eines aufmerksamen Reisenden, die Musik betreffend, zwei Bände; das Schriftchen „über die deutsche comische Oper" und „das Schreiben über die Berlinische Musik".

Ueber die Compositionen dieses Zeitraums urtheilt Reichardt in seinem Kunstmagazin p. 208 selbst also: „Die bis 1774 öffentlich bekannt gemachten Werke sind Jugendarbeiten, die ich nebst sehr vielen andern von meinem 10. bis 20. Jahre ohne gründliche Einsicht in die Kunst, fast ohne Kenntniß der gemeinsten Regeln derselben aus Liebe und Lust geschrieben habe". Ueber die beiden Operetten: „Hänschen und Gretchen" und „Amor's Guckkasten" sagt die allgemeine deutsche Bibliothek, Berlin und Stettin, 1775, Bd. 24: „Daß die Empfindung in ihnen lebhaft und nicht abgenützt, der Gesang angenehm und dem Texte gemäß, auch gegen den Ausdruck wenig oder nichts einzuwenden sei".

Nach der Sitte der Zeit gibt Reichardt selbst immer seinen frühern Werken kurze Vorreden mit und diese sind nicht das am mindest Werthvolle an ihnen[1]). Es ist wirklich zu beklagen, daß der Gebrauch bei unsern Componisten abgekommen ist, ihren Tondichtungen einige einleitende und erklärende Worte beizufügen, wie es denn auch unendlich zu bedauern ist, daß seit Anfang dieses Jahrhunderts man es unterläßt, die Ausgaben musikalischer Werke mit Jahreszahlen zu versehen. Wenn auch nicht immer eine Composition unmittelbar nach ihrer Entstehung edirt werden kann, so läßt sich doch annähernd aus der Jahrzahl auf die Zeit ihrer Entstehung schließen. Nach der gegenwärtigen unbegreiflichen Einrichtung ist es unmöglich, selbst bei Werken, die uns so sehr ferne noch nicht liegen, den Zeitpunkt ihrer Veröffentlichung und also auch ihrer Entstehung zu bestimmen. Und doch hat für die richtige Würdigung und Beurtheilung so vieler Werke die Zeit, die Umstände und die Gesichtspunkte, unter welchen sie geschaffen worden, so außerordentlichen Einfluß.

---

[1]) Wie trefflich sind die Einleitungsworte zu den Clavierwerken von D. Scarlatti, G. Muffat, C. Ph. E. Bach und Anderen, zu den Liedern im Volkston von Schulz u. s. w. Allerdings gibt es neben vielem Schätzbaren unter diesen Vorreden auch wieder so viel des Comischen, Hochtrabenden und bombastisch Lächerlichen, daß man im Interesse der erheiternden Literatur diesen Dingen ganz besonders nachspüren sollte. So lautet das Vorwort zu dem Werke: „Wonneklang und Gesang für Liebhaber — auch Anfänger des Claviers von Chr. H. Hartmann, Organist zu Einbeck und J. Adrian Junghanß, Organist zu Arnstadt, 1758", also:

„Gläubige — oder Ungläubige! Dis — dis soll er seyn — der Wonneklang und Gesang! Nehmt'n hin! — Schmeck'n! — — und dann urtheilt: — „Das gestohlne Brod schmeckt w — !" Urteilt was ihr wollt! — Weder Lob noch Tadel werden meine Muse aus den Gränzen der ihr eigen gewordenen Natur entführen".

Wir lassen Reichardt's Vorrede zu den „Vermischten Musikalien, Riga, 1773" hier folgen:

„Man erlaube mir, ehe ich dieser Sammlung gedenke, ein paar Worte von meinen wilden, übelgezogenen Kindern zu sagen, die seit der letzten Messe in der Welt herumstreichen.

„Wenn es wahr ist, daß die Unwissenheit in den Regeln einer Kunst durch den Mangel an Gelegenheit zur Erlernung derselben entschuldigt werden kann, wenn es wahr ist, daß die Arbeiten eines Jünglings, dessen einzige Absicht es ist, sich zu vergnügen und höchstens einem Freunde, einem Mädchen zu gefallen, aus einem andern Gesichtspunkte betrachtet werden müssen, als die Werke eines Künstlers, so bin ich wegen der Unregelmäßigkeit jener Stücke völlig entschuldigt. Denn ich habe niemals eine gründliche Anweisung zur Composition erlangen können, und zur Rechtsgelehrsamkeit bestimmt, habe ich auch nie die Musik als eine Hauptbeschäftigung behandelt, wiewohl ich zur Violine und zu dem Clavier die beste Anleitung genossen und auch Fleiß darauf gewandt habe.

„Das wäre nun aber vielleicht zulänglich, mich bei einem Manne zu rechtfertigen, der diese Stücke wider meinen Willen gesehen hätte; aber die öffentliche Bekanntmachung derselben zu entschuldigen, das wird mir nicht so leicht werden. Ich werde noch einmal den Mangel eigener Beurtheilungskraft anführen; ich werde das Zureden vieler Freunde vorwenden, die, von einem angenehmen oder lustigen Gesange eingenommen, das ganze Stück für gut hielten; auch werde ich den betrügerischen Beifall solcher Männer anführen können, vor welchen Horaz die jungen Dichter warnt, wenn er sagt:

— — — Si carmina condes
numquam te fallant animi sub vulpe latentes;

ich werde endlich meine Leichtgläubigkeit, vielleicht auch gar ein wenig Eitelkeit und Gewinnsucht bekennen müssen, und um den Entschuldigungen ein Ende zu machen, werde ich sagen, daß ich mich jetzt selbst deshalb äußerst tadle, und werde die Kunstrichter mit väterlicher Reue, die gemeiniglich zu spät kommt, um Nachsicht für meine Kinder bitten. Durch dieses aufrichtige Geständniß hoffe ich wenigstens den kränkenden Vorwurf des Eigendünkels von mir abzulehnen; und nun werde ich mich zu fragen haben, ob man einige Spuren des Genies darin gefunden.

„Man wird mich fragen, woher ich jetzt diese Selbsterkenntniß habe, die mir vor einem Jahre noch fehlte? Ich habe aus großer

Neigung zur Musik und aus unwiderstehlichem Eifer es darinnen zu einem gewissen Grade der Vollkommenheit zu bringen, seit einiger Zeit die Academie verlassen, mit dem Vorsatze, die vornehmsten Höfe in Deutschland zu besuchen, mich da, wo ich Gelegenheit fände etwas zu lernen, eine Weile aufzuhalten und alsdann nach Italien zu gehen. Ich bin auch schon so glücklich gewesen, einige der besten deutschen Componisten zu Freunden zu bekommen; und ihre Urtheile und Lehren sowohl, als das Studium der Werke der besten italienischen und deutschen Meister haben mich in den Stand gesetzt, der Welt in gegenwärtiger Sammlung einige, wie ich glaube, weniger fehlerhafte Stücke vorzulegen; wiewohl sich auch noch etliche darinnen befinden, die schon seit einiger Zeit aus meinen Händen in denen des Herrn Verlegers sind und deren ich jezo, der öftern Veränderung meines Aufenthaltes wegen nicht wieder habe habhaft werden können. In jenen Stücken habe ich mich nach dem Beispiele der besten neuern Componisten bemüht, das Angenehme und Gefällige mit dem Gründlichen so viel als nur möglich gewesen zu verbinden, und habe vielleicht zuweilen in der Einkleidung meiner Gedanken dem Geschmacke des Publicums zu viel nachgegeben. Allein die Betrachtung, daß die Musik, ob sie gleich fähig ist den Verstand zu beschäftigen, ja noch mehr, das Herz der Menschen zu bewegen und heftige Leidenschaften zu mildern, doch, wie alle andern schönen Künste hauptsächlich das Vergnügen der Menschen zum Endzweck haben soll, diese hat mich bewogen, mich so viel nach dem Geschmack meiner Landsleute zu bequemen, als es mir nur, ohne wider die Regeln des guten Geschmacks zu handeln, erlaubt zu sein schien. Und ist es daher nicht eben so wunderlich, die Musik zu einem blos trockenen Gegenstande des Verstandes machen zu wollen, als es höchst unanständig ist, sie zu einem leeren Spiel des Witzes zu machen? Jenes hieße ja in einem Drama, wo der Zuschauer erwartet, gerührt zu werden, einen geometrischen Satz beweisen; das letzte aber gar, es mit dem Possenspiele vertauschen zu wollen.

„Ich will nun noch ein paar Worte über einige Stücke dieser Sammlung besonders sagen:

„In dem Violinsolo aus F habe ich so vollstimmig zu sein gesucht, als es die Natur des Instruments und der Gesang nur hat erlauben wollen, um die Begleitung des Flügels entbehren zu können, welche sich nie recht mit dem Gesange der Violine vertragen will. Man halte mich dieser Anmerkung wegen für keinen Ketzer, der sich gerne mit der

Bratsche accompagniren ließe. Ich erkenne vollkommen die Wahrheit und Richtigkeit alles dessen, was einige verständige und gelehrte Männer über die Nothwendigkeit einer vollstimmigen Begleitung zu einer einfachen Oberstimme gesagt haben; ich will aber in meinen Sonaten diese Nothwendigkeit durch die möglichste Vollstimmigkeit der Solostimme aufzuheben suchen[1]).

„Es wird dieses dem Solospieler nicht wenig Mühe machen; allein wie viel wird er nicht auch im Ausdrucke gewinnen, wenn er einen guten Violoncellisten zum Begleiter hat, der ihn nicht allein nicht hindert, wie es der kurze Anschlag des Claviers thut, sondern ihm auch behülflich ist; denn wer kennt nicht die vortreffliche Wirkung beider Instrumente zusammen? Welche Würde! Und unter dem Bogen eines Veichtner's, eines Mara's, auch eben so rührend, eben so hinreissend, als die Oboe eines Besozzi's bei dem Fagotte eines Reinhardt's. Man verwechsle dieses nur mit einem Saiteninstrumente und man wird schon einen großen Unterschied in der Wirkung gewahr werden. Wie viel mehr muß die Violine nicht bei der Begleitung eines Instruments verlieren, dessen Natur der ihrigen ganz entgegen ist.

„Im Trio habe ich mich bemühen wollen, ein Mittel zwischen dem schweren Graun'schen und dem leichtern, oft gar zu leichten italienischen Trio zu treffen.

„Bei dem Quartett habe ich die Idee eines Gespräcḧs unter vier Personen gehabt. Ich habe versucht, diese Idee auch auf ein Quintett anzuwenden, allein ich bin gewahr geworden, daß sich hier die Lehre, die Horaz dem dramatischen Dichter gibt, vollkommen anwenden läßt: „nec quarta loqui persona laboret". Die fünfte Person ist hier eben so wenig zur Mannigfaltigkeit des Gesprächs nothwendig, als zur Vollstimmigkeit der Harmonie; und in jenem verwirrt sie nur und bringt Undeutlichkeit in's Stück.

„An den übrigen Stücken wird man ihre Muster leicht erkennen. Ich selbst darf es kaum wagen zu gestehen, daß es Nachahmungen der Werke eines Hasse, Bach, Benda sein sollen, ob ich gleich von ihrem Feuer erhitzt, verwegen genug war, sie niederzuschreiben. Wie glücklich wäre ich, wenn sie nur nicht schlecht befunden würden.

---

[1]) Daß dieses möglich, wiewohl sehr schwierig sei, wird Niemand bestreiten; die Capricen des Herrn Concertmeisters Fr. Benda beweisen sogar, daß die Violine auch ohne Begleitung eines Basses bestehen kann. Und überhaupt scheint dieses ein ganz eigener Vorzug dieses Instruments zu sein. (Anm. Reichardt's).

„Ich lege diese Sammlung den Musikverständigen gleichsam als Probestücke meiner künftigen Arbeiten vor, und ihr öffentliches, unpartheiisches Urtheil darüber wird mich ihnen unendlich verbinden. Sie werden mich bereit finden, jede Lehre mit dem Eifer eines lernbegierigen Jünglings anzunehmen, der sich auch keine Mühe verdrießen läßt, dem Rathe verständiger Männer zu folgen. Denn mein erster Wunsch ist der Beifall der Kenner: um allen auch meinen Landsleuten überhaupt so viel als möglich zu gefallen, will ich eine Wallfahrt nach den größten Städten Italiens thun und jenen Zauberern ihre süßen Klänge ablernen, wenn sie anders noch welche besitzen, die uns ein Hasse und Graun nicht schon gelehrt haben. (10. März 1773)."

Die vermischten Musikalien enthalten folgende Piecen:

1. Geschichte der Leyer, aus: „Scherzhafte Gesänge".
2. Sonata a Cembalo solo (Es).
   Allegro moderato. Adagio. Presto.
3. Das deutsche Mädchen.
4. An Elisen.
5. Sonata a Violino solo e Violoncello (F).
   Allegro moderato. Largo e molto cantabile. Minuetto con V Variazioni.
6. Sonata per due Violini e Violoncello (Es).
   Largo. Allegro moderato. Gracioso con molta esspressione.
7. An Hermenfried von Kreuzfeld.
8. Aria nell' Opera Siroe von Metastasio.
9. Sonatina per il Cembalo solo. (F).
   Allegretto. Andante. Vivace Rondeau.
10. Sonata per il Violino solo e Basso (B) (siehe p. 127).
    Allegro ma non troppo. Adagio. Rondeau Vivace.
11. Sonata per il Cembalo e Violino (F).
    Allegro moderato. Tempo di Minuetto. Presto.
12. Mein Revier von Kreuzfeld.
13. Quartetto a due Violini, Viola e Violoncello (C).
    Moderato. Larghetto. Vivace.
14. An die Trossel } aus: „Scherzhafte Gesänge".
15. Opferlied }

Auf Reichardt's Bedeutung als Liedercomponist haben wir schon hingewiesen. Die ersten seiner gedruckten Lieder, die uns hier vorliegen, haben bereits alle Merkmale, wodurch seine Liedcomposi-

tionen überhaupt sich auszeichnen. Sie sind vortrefflich declamirt und äußerst sangbar. Es liegen hier bereits Compositionen einiger Gedichte vor, die einer musikalischen Behandlung große Schwierigkeiten entgegensetzen, die aber Reichardt's Talent besonders anzureizen schienen, denn er hat mit Vorliebe immer wieder solche Texte zur Composition sich gewählt. Nicht immer vermag er die sich ihm entgegenstellenden Schwierigkeiten ganz zu überwinden, aber wo es ihm gelingt, schafft er auch vollendete Meisterwerke. Ein besonderer Zug jedoch, der fast durch alle seine Lieder geht, ein gewisser volksthümlicher Klang, eine wohlthuende Frische treten uns auch hier schon entgegen. Sicher hat das zur allgemeinen Verbreitung der Reichardt'schen Lieder wesentlich beigetragen, obwohl das Volksthümliche in der Literatur wie in der Musik unter den gleichzeitigen Critikern noch große Gegner fand[1]).

Kurz vor Reichardt's Eintritt in die Oeffentlichkeit hatte sich eine große Umwandlung auf dem Gebiete der Liedercomposition voll-

---

[1]) Einen Beleg dafür dürfte folgende Beurtheilung in Cramer's Magazin, 1783, p. 61, 1. Band, über „die Lieder im Volkston von Schulze" bieten.

„Es ist nun 10 Jahre her, daß Herder, der zu seinem Fouragiren in allerlei Gebieten der Literatur umherstreifte, der Witterung von den Relick of ancient Poetry nachgehend, auf das brachgelegene Feld der Volkspoesie kam, das bisher eben von Niemand war betreten worden. Sogleich machte er das Abenteuer in den fliegenden Blättern über deutsche Art und Kunst bekannt. Bürger, der gerade um diese Zeit derselben Lectüre oblag, that etwas noch wichtigeres, als der Theoretiker; er realisirte, obwohl von selbst und ohne jenes Anstoßes zu bedürfen, diese Ideen in seiner vortrefflichen „Lenore" und verschiedenen andern Balladen. Unmittelbar in seine Fußstapfen traten Hölty und Stolberg mit einigen gleichfalls seiner schönen Stücken. Nun stellte vollends Bürger in dem Aufsatze des Dan. Wunderlich im Musäo das mißverstandene Theorem von der alleinigen Herrlichkeit der Volkspoesie auf, und siehe da! alle Sümpfe am Flusse des Parnasse's wurden wach und ihre kleinen Bewohnerchen quackten allenthalben so viel Volksgesang, daß Bürgern endlich selbst die Ohren davon gellten und er es nöthig fand, in einem epanorthotischen Fragmente dem Forschgesindel Stillschweigen aufzuerlegen. Aber schwichtige einmal Einer eine solche lebendige Lache voll reger Sänger! Alle Steine, dahinein geworfen, thun wenig Wirkung, wenn man nicht den Chorpräfecten trifft. Bürger's Bann schreckte eben so wenig, als Dan. Säuberling's langweiliger Almanach; man sang fort, durchstänkerte alle Spinnstuben, Bergmannsschachte und Pfennigschenken nach den erhabenen Geistesgeburten des Volksgesangs; die Epidemie theilte sich auch den Musikern mit, sie setzten die Gassenhauer in Noten, erfanden selbst welche, priesen's auch wohl als das non plus ultra der musikalischen Kunst an. Dieses die Geschichte der Manie des Volksgesanges, welche einige Zeit gewüthet hat, gottlob aber nun vorbei ist 2c."

zogen. Während wir noch im XVII. Jahrhundert einer Masse von fremden Formen, Nachbildungen italienischer Madrigale und Villanellen, französischer Airs und polnischer Tanzweisen begegnen, so daß selbst die Kirchenmelodien dieser Zeit das Arienhafte und den Tanzschritt deutlich erkennen lassen, offenbart sich zu Ende des XVII. und Anfang des XVIII. Jahrhunderts der Einfluß des Opernstyles, den nun alle Componisten dieser Zeit cultiviren, auch im Liede. Von jetzt an werden die Cantaten und Oden[1]) beliebt, deren, wie immer, wenn die Productivität der Deutschen gewissen Gattungen sich zuwandte, eine große Anzahl componirt wurden[2]). Einzelne Männer, die theilweise noch der Zeit Reichardt's angehören, z. B. Telemann, Gräfe, Kirnberger, Graun, Doles, Benda, Quanz zeichnen sich als eifrige Odencomponisten aus. Dem verflachenden Einfluß des Auslandes, dem die Genannten sich mehr oder minder anlehnten, entgegentretend, mehr die deutsche Weise und deutschen Geist auf die Liedcomposition wirken lassend, erscheinen die Berliner Tonsetzer Agricola, Nichelmann und Marpurg, denen sich Ph. E. Bach in Hamburg anschließt. Von nun an aber entwickelt sich ein entschieden volksthümlicher Character in den Werken unserer Liedercomponisten, der, erscheint er anfangs auch noch unbewußt, doch schließlich zu selbstständiger Entfaltung gelangt und uns einer Epoche der Liedcomposition entgegenführt, wie sie so reich, herrlich und unübertrefflich keine andere Nation aufzuweisen hat. Die Meister dieser neuen Richtung sind J. A. Hiller, J. A. P. Schulz, Chr. G. Neefe, J. André in Norddeutschland, J. Haydn, P. v. Winter, J. R. Zumsteeg, J. Weigl, F. Kauer und W. Müller in Süddeutschland; sie gipfelt in Reichardt und seinen großen Nebenbuhler auf diesem Gebiete C. Fr. Zelter.

Haben wir oben gesagt, daß uns in den Liedern der vermischten Musikalien bereits die Vorzüge der Reichardt'schen Compositionen entgegentreten, so bleibt uns nur noch übrig, den Nachweis eines gewissen Mangels an ihnen zu liefern, der sich leider, sei es nun, daß der Componist mit Bewußtsein und Ueberzeugung, sei es, daß er aus Bequemlichkeit so verfährt, den meisten Reichardt'schen Schöpfungen anklebt. Reichardt verwendet offenbar nicht die nöthige Aufmerksamkeit auf

---

[1]) So nannte man die zum Singen bestimmten Lieder.

[2]) Marpurg in seinen critischen Briefen zählt 39 Sammlungen von Oden auf, die bis 1761 erschienen waren.

das Accompagnement seiner Lieder; so reich und mannigfaltig er seine Melodien auch zu bilden weiß, so arm und einförmig sind die Begleitungen derselben. Man sieht es ihnen an, daß er sich vorsätzlich nur auf das Allernöthigste beschränkt und daß er es verschmäht, neu, vielgestaltig und gefällig zu sein und nur das Bestreben hat, in seinen Begleitungsfiguren die harmonische Grundlage claviermäßig aufzulösen. Fast nur wo vom Stürzen und Fallen, von heftigen Bewegungen und außerordentlich leidenschaftlicher Erregung in den Dichtungen die Rede ist, benützt er die gegebenen Bilder, trägt aber dann nicht selten zu stark auf und verfehlt gerade dadurch die beabsichtigte gute Wirkung.

Das bedeutendste Gesangstück in der uns vorliegenden Sammlung ist die Arie der Laodice aus der Oper „Siroe" von Metastasio[1]) (im Textbuche zu Anfange des zweiten Actes stehend). Sie wurde von Reichardt wahrscheinlich während des Leipziger Aufenthaltes für die von ihm angebetete und hochverehrte Corona Schröter geschrieben. Die Arie hat die alte Form; der erste Theil (B dur, 4/4) beginnt mit einem sehr ausgeführten Ritornelle, dem sich ein ausdrucksvoller, breiter und schöner Gesang, nicht ohne einzelne brillante Stellen in der Weise Hasse's, anschließt. Der zweite Theil (B moll, 6/8) ist leidenschaftlicher und erregter und bildet einen guten Contrast zum Vorhergehenden; im Ganzen wirkt jedoch das Tonstück mehr angenehm, als bedeutend. Die kleine Cantate: „Geschichte der Leyer" zeigt zwar durchweg hübsche Melodien, aber noch eine große Unbehülflichkeit in der Form und in der Abrundung der musikalischen Perioden.

In jeder Beziehung über den beiden genannten Stücken steht die dritte größere Composition: „An Elisen". Es ist das beste und gelungenste Gesangsstück der Sammlung; voll Ausdruck, Innigkeit und

---

[1]) Der berühmteste Operndichter des vorigen Jahrhunderts, Pietro Ant. Dom. Bonavent. Trapassi, genannt Metastasio, der Sohn eines gemeinen Soldaten, wurde 1698 zu Rom geboren; der berühmte Rechtsgelehrte Gravina, der das Talent des Knaben zur Poesie erkannte, ließ ihn erziehen. Unter der Leitung der Sängerin Maria Romanina, gen. Bulgarelli, ward er der Schöpfer des neuen italienischen Singspiels. Schon von seinem 14. Jahre an war er mit Operndichtungen beschäftigt. Seine musikalischen Gedichte sind zahllos und fast alle Componisten seiner Zeit haben sie wiederholt in Musik gesetzt. Kaiser Karl VI. berief den Dichter 1729 nach Wien und ernannte ihn mit einem Gehalte von 4000 fl. zu seinem Hofpoeten; bald sah er sich auch von andern Höfen mit Auszeichnungen und Geschenken überhäuft. Er starb 1782.

leidenschaftlicher Klage läßt es ahnen, was von dem Tonsetzer in der Folge noch zu erwarten ist; obwohl einzelne Gänge und Ausschmückungen in der Melodie veraltet erscheinen, herrscht in derselben doch eine so edle Bewegung und gelungene Steigerung, daß das Lied heute noch gefallen und befriedigen kann.

Mit Vorliebe sind die beiden Kreuzfeld'schen Texte: „An Hermenfried" und „Mein Revier" in Musik gesetzt. Man ersieht wohl, daß der Componist seinem Freunde sich damit besonders gefällig erzeigen wollte. Die Melodien sind höchst einfach, aber die Töne schmiegen sich den Wortaccenten auf's innigste an, und obwohl die Dichtungen anscheinend ganz ungeeignet zur musikalischen Behandlung sich darstellen, so klingen die Weisen doch natürlich und faßlich.

Drei ganz anmuthige Lieder sind: „An die Drossel", „Opferlied" und „Das deutsche Mädchen".

Bei den Instrumentalcompositionen Reichardt's hat sich uns bald eine eigenthümliche Beobachtung aufgedrängt. Abgesehen von seinen Orchesterwerken, in denen er selbstständiger und freier sich entwickeln konnte, bemerken wir im Verlaufe der Zeit an den Compositionen für Clavier oder einzelne Instrumente nicht nur keinen Fortschritt, sondern eher einen Rückschritt. Die Claviersonaten der früheren Jahre stehen viel höher, als die der spätern. Der Grund dieser Erscheinung dürfte leicht zu finden sein. Wir erinnern uns in seiner Autobiographie gelesen zu haben, wie der zum tüchtigen Virtuosen herangereifte junge Mann in der Zeit, wo es galt einen Weltruf als solcher sich zu erwerben und die Früchte seiner Arbeiten und Studien zu ärndten, plötzlich seine ihm so liebe Geige vernachläßigte, um sich vollständig der Composition zuzuwenden. Wenn Reichardt nun auch eine nicht ungewöhnliche Technik auf der Violine und dem Claviere sich bewahrte, so ist doch zugleich mit Sicherheit anzunehmen, daß er nicht gerade weitere Fortschritte gemacht hat. Ein Stillstehen ist bei einem Künstler, der zu unablässigem Streben schon durch das Wesen seiner Kunst bestimmt erscheint, überhaupt schon ein Rückschritt. Es ist diese Lässigkeit in Verfolgung des einmal gesteckten Zieles bei Reichardt um so mehr zu beklagen, als er den Ruf „eines großen Geigers, der besonders stark im Phantasiren aus dem Kopfe und in Doppelgriffen, die er sehr rein und leicht herausbrachte[1])", sich bereits erworben hatte

[1]) Burney's Reisen, 3. Band, p. 266.

und bei seiner Anlage zur Composition im Stande gewesen wäre, wirklich Bedeutendes auf diesem Gebiete zu leisten. Was wir hier von Reichardt als Violinspieler sagen, gilt so ziemlich auch von ihm als Clavierspieler. Seine Technik auf letzterem Instrumente war die eines Künstlers. Noch nach Jahren konnte er sich rühmen, daß er im Stande sei jedes Clavierstück prima vista zu spielen. Aber mag dies auch mit Compositionen der älteren Schule seine Richtigkeit gehabt haben, so darf doch angenommen werden, daß ihn die unendlich vorgeschrittene Technik der Beethoven'schen Richtung fremd geblieben ist. Es ist also leicht begreiflich, daß er mit seinen Clavierwerken, die in das erste Decennium des XIX. Jahrhunderts fallen, als ganz hinter seiner Zeit zurückgeblieben erscheint. Er mochte dies wohl auch selbst fühlen, denn er hat in spätern Jahren nur wenige Instrumentalcompositionen noch veröffentlicht, würde aber am besten gethan haben, alle zurückzuhalten.

Von den beiden in den vermischten Musikalien befindlichen Claviersonaten ist die erste (Es) mehr im Character C. Ph. E. Bach's, die andere, eine Sonatine (F) mehr in dem J. Haydn's. Die erste erscheint durch die Ueberladung mit Figuren und Verzierungen allerdings etwas zopfig, dagegen ist der letzte Satz sehr frei und fließend. Es fehlt uns auch wohl der richtige Maaßstab für die Würdigung solcher Stücke. Was uns heute veraltet vorkommt, wird es oft blos durch die plumpe und undelicate, häufig flüchtig-geringschätzige Ausführung, mit der wir ältere Compositionen vortragen hören. Wir haben keine Idee mehr von dem Reichthume der Melismen, die in jener Zeit der Spieler anzuwenden pflegte und der Feinheit und Sauberkeit, mit der sie ausgeführt wurden. Einer vollendeten klaren Wiedergabe all' der Triller, Doppelschläge und Mordente, mit denen die Claviercompositionen des vorigen Jahrhunderts überladen sind, widerstreben schon unsere, dem Spieler einen größern Widerstand entgegensetzenden Tasteninstrumente und die zu größter Kraftanstrengung ausgebildete Hand eines Künstlers unserer Tage. Werfen wir den Blick auf eine Sonate aus der Zeit C. Ph. E. Bach's und seiner Vorgänger, so mahnt uns all' das Figurenwesen darinnen an die unzähligen Löckchen einer Allongeperücke; aber wie hier bei näherem Betrachten alles doch Zierlichkeit und Eleganz verräth und in seiner vollendeten Zusammenstellung fähig ist, das stattliche Haupt eines Mannes würdig zu schmücken, so wird, sobald sich nur all' die Tonfigürchen in rechter Weise entfalten, besonders wenn man sich die leichten, zarten, feinklingenden Instrumente, für die

sie bestimmt waren und die ruhigen, geschickten Hände der Claviervirtuosen von ehedem dazu denkt, dasjenige, was im ersten Momente so kraus und verworren aussah, zu einem lieblichen, anmuthigen, ja geistreichen und fesselnden Tonspiele, und dies wurde wohl zunächst auch nur angestrebt. Das Große, Leidenschaftliche und Erschütternde, das bis in das Innerste des Herzens Hineingreifende und wiederum das Zauberische, Märchenhafte, das uns heute aus allen instrumentalen Werken entgegentreten muß, wenn sie uns fesseln und befriedigen sollen, bildete nicht den Gegenstand der Bestrebungen der Componisten jener Zeit.

Wenn uns nun die Clavierpiezen des vorliegenden Werkes und wie man fast sagen könnte, die der ganzen Zeit, noch etwas ungenügend erscheinen, so ist die theilweise Ursache davon in dem eigenthümlichen Bau und der ganz besondern Behandlungsweise der ältern Clavierinstrumente zu suchen, die in jeder Beziehung unvollkommener waren, als die von uns jetzt gebrauchten. Die Wirkung, die Eigenthümlichkeit, die Vortragsweise des Spiels C. Ph. E. Bach's z. B. ist für uns etwas ganz unbegreifliches. Die Instrumente, die Compositions- und Spielweise und unser Geschmack und unsere Gewöhnung ist so durchaus eine andere und veränderte geworden, daß wir kaum zu einem erschöpfenden Urtheile über die Technik jener Tage befähigt sein dürften[1]). Wer hat nicht in irgend einer Rumpelkammer einmal ein morsches Clavichord, in einem verlassenen Schlosse oder bei einer alten Tante

---

[1]) Es ist in neuerer Zeit Mode geworden, sogenannte historische Clavierconcerte zu geben. Der Virtuose, der uns außerdem noch das Vergnügen bereitet, stundenlang blos Clavierspielen zu hören, beginnt mit dem Vortrag einer Composition des XVII. Jahrhunderts und geht von da aus allmälig bis zu einer der neuesten Zeit fort. Wir müssen gestehen, daß wir aus einem solchen Concerte nie, auch nur mit einer Ahnung von Befriedigung weggingen. Wir haben meist nur in eitler, selbstgefälliger Weise einen Virtuosen Musik machen hören. Die Feinheiten und Eigenthümlichkeiten, die Bewegung und Zartheit, der Geist und die bescheidene Einfachheit älterer Meister hat keiner dieser Herren uns wiederzugeben vermocht. Gleichmäßig fanden wir bei Allen eine unbegreifliche Rücksichtslosigkeit in der Wahl der Tempi und ein fortwährendes Zögern oder Eilen, eine Unruhe im Vortrage, die wohl für unsere weltschmerzlichen Clavierstücke, aber nie für die Tonstücke früherer Zeit sich eignet. Nie sind wir dem Geiste Couperin's, Scarlatti's, Muffat's, Händel's, Bach's u. s. w., sondern in jedem Tacte nur immer dem Herrn X oder Y begegnet, der eben am Claviere saß. Kommt nun noch dazu, daß diese Herren meinen, nach ihrem Sinne die Compositionen älterer Meister ummodeln, verbessern und modernisiren zu müssen, dann wird der Kunstgenuß ein vollständiger.

einen Flügel aus dem vorigen Jahrhundert angetroffen? Man begnügt sich meist damit, den Deckel solcher Instrumente etwas zu öffnen, ein paar Tasten anzuschlagen und ihn dann mit einem mitleidigen Lächeln über die Genügsamkeit unserer Vorfahren wieder zu schließen, und doch mit welchem Entzücken erzählen uns alte Berichte von dem Spiele und Vortrage gleichzeitiger Künstler! Wie schön schildert D. Schubart[1]) die Eigenthümlichkeiten des uns so mangelhaft erscheinenden Clavichord's, wenn er sagt: „Dieses einsame, melancholische, unaussprechlich süße Instrument, wenn es von einem Meister verfertigt ist, hat Vorzüge vor dem Flügel und dem Fortepiano. Durch den Druck der Finger, durch das Schwingen und Beben der Saiten, durch die stärkere oder leisere Berührung der Faust können nicht nur die musikalischen Localfarben, sondern auch die Mitteltinten, das Schwellen und Sterben der Töne, der hinschmelzende unter den Fingern verathmende Triller, das Portamento, mit einem Wort, alle Züge bestimmt werden, aus welchen das Gefühl zusammengesetzt ist. Wer nicht gerne poltert, rast und stürmt, wessen Herz sich oft und gern in süßen Empfindungen ergießt, der geht am Flügel und Fortepiano vorüber und wählt ein Clavichord. Es ist „das Labsal des Dulders und des Frohsinns theilnehmender Freund"". Diesen Clavierinstrumenten steht nun auch schon in jener Zeit die, wie es scheint, unverbesserliche Geige sieghaft gegenüber. Die in der Sammlung der vermischten Musikalien aufgenommenen beiden Violinsonaten mit Baß (F und B) erheben sich im Gehalte und der Ausführung weit über die Claviersonaten. Es herrscht ein ganz anderer Schwung, eine ganz andere Begeisterung in ihnen. Sie sind voll kühner Gänge und setzen für den Spieler eine Technik voraus, die das Rühmende, welches man der Virtuosität des Componisten nachgesagt hat, völlig gerechtfertigt erscheinen lassen. Indem sie einerseits Zeugniß geben für die Ausbildung des rechten Armes durch die große Mannigfaltigkeit und den Reichthum der Bogenstriche, liefern sie andererseits zugleich die Beweise für die Fertigkeit in Doppelgriffen, in deren Ausführung Reichardt besonders ausgezeichnet war. Es sind

---

[1]) In „Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst" von Christ. Friedr. Dan. Schubart. Wien, 1806. Der Verfasser, ein höchst begabter genialer Mensch, Dichter, Clavierspieler und Componist, ist durch seine traurigen Schicksale, namentlich durch seine 10jährige Haft auf dem Asperg berühmt geworden. Er war 1739 zu Obersontheim geboren und starb als Director des Hoftheaters und der Hofmusik in Stuttgart 1791.

das keine Doppelgriffe, wie man sie in heutigen Violinpiecen so oft findet, die sich leicht greifen lassen und die doch schwer klingen, die eine hohe Meinung von der Technik des Spielers geben und hinter denen doch nichts ist, sondern es sind in ihnen Schwierigkeiten geboten, die eine völlige Ausbildung der Finger der linken Hand und eben so große Freiheit, als Sicherheit derselben voraussetzen.

Am wenigsten gelungen erscheint die Sonate für Clavier und Violine (F). Sie klingt leer und etwas gehaltlos. Reichardt, wie alle Geiger dieser Periode, liebte diese Zusammenstellung beider Instrumente nicht. Man zog die Begleitung eines Cello's der des Claviers allgemein vor. Der schwache und dünne Ton des Clavicord's oder auch der des etwas geräuschvolleren Flügels, die erst in ihren Anfängen vorhandene, noch wenig ausgebildete Sonatenform, das virtuose Element, das bei allen Geigensonaten noch vorwaltet und die allerdings schöne Uebereinstimmung des Tones zweier Streichinstrumente lassen die Vorliebe für diese uns ganz fremd gewordene Zusammenstellung erklärlich erscheinen.

Das Trio (Es) und Quartett (C), beide für Streichinstrumente, sind recht angenehme und freundliche Stücke; sie sind kurz und knapp gehalten und von schöner Klangwirkung. Sie entsprechen jedoch den Forderungen, die man heute an ein Kammermusikstück zu machen gewohnt ist, nicht mehr. Obwohl die Stimmen mit großer Freiheit und Leichtigkeit geführt sind und nicht gewöhnliche Gewandtheit des Tonsetzers offenbaren, so ist für die gehörige Durchführung der Motive und die entsprechende breite Anlage der Sätze der Raum doch zu sehr beengt. So bieten sie, trotz der recht hübschen Anfänge einzelne Motive festzuhalten und thematische Verschlingungen zu knüpfen, dem Hörer nur ein freundliches, angenehmes Tonspiel und dieses allein kann uns nicht mehr genügen, nachdem wir die Quartette von Haydn, Mozart und Beethoven kennen. Allerdings hatte Haydn einen bedeutenden Vorsprung vor Reichardt, denn er hatte bereits 1750 sein erstes Quartett geschrieben[1]), aber dieses sowohl, wie noch sehr viele, die ihm nachfolgten, gehören nicht zu den Werken, die des Componisten Ruf und Ruhm bis auf unsere Tage erhalten haben; diese früheren Quartette Haydn's zählen eben so wenig wie die sechzehn ersten

[1]) Quartett in B $^6/_8$ für den Baron Fürnberg.

von Mozart zu den so sehr bewunderten und auch heute noch gerne gespielten Tonstücken der in diesem Genre fast unübertrefflichen Meister. Diesen früheren Compositionen für Kammermusik beider reihten sich die Reichardt'schen Stücke auch vollkommen würdig an. Erst um das Jahr 1780 begann bekanntlich Haydn die Quartettform weiter auszubilden und seinen Styl zu vervollkommnen, und 1782, also zehn Jahre nach Reichardt unternahm es Mozart seine berühmten sechs Quartette zu schreiben.

Nachdem wir so die einzelnen Piecen der vermischten Musikalien, des frühesten Reichardt'schen Werkes, das uns gedruckt vorliegt, einer näheren Betrachtung unterworfen und uns ein Gesammturtheil darüber gebildet haben, können wir dasselbe im Allgemeinen nur ein günstiges nennen und für diesmal mit den besten Hoffnungen von dem jungen Tonsetzer scheiden. Das zweite seiner Werke, in deren Besitz wir uns befinden, sind „die Gesänge für's schöne Geschlecht, Berlin, gedruckt bei Friedrich Wilhelm Birnstiel (1775)". Auch dazu schrieb der Componist eine Vorrede, die wir wenigstens auszugsweise mittheilen wollen:

An die Schönen. „Ob ich Ihnen, meine Schönen, hiemit keine ganz gleichgültige Sammlung von Gesängen überreiche, das mögen Sie und Ihre Verehrer entscheiden. Nicht ohne Ursache stecke ich mich hinter diese: denn sie werden gewiß für mich die vortheilhaftesten Beurtheiler meiner Stücke sein. Von Ihrem schönen Munde gesungen, würden Ihre Bewunderer die Lieder noch einmal, vielleicht noch tausendmal so schön finden, als sie wirklich sind. Hätte doch jeder Recensent seine singende Schöne! Im Ernst, ich rechne viel auf die Verschönerung, die Sie diesen Liedern geben werden, und glaube gewiß, daß sie deshalb mir selbst gefallen, weil sie mir meine schönen Freundinnen oder meine liebe Schwester oder — ich selbst vorgesungen. Da blättert mir eben mein ernster und bescheidener Freund[1]) die Sammlung durch und ruft: „Auch Stücke von mir? Die passen gar nicht in die Sammlung. Was soll da das ernste „Gespräch des Vaters und Sohnes", die Lieder „an Hermenfried", „das Revier" u. s. w.?" — Ich streite nicht mit meinen Freunden, deshalb gebe ich ihm keine Antwort, aber Ihnen will ich doch ein paar Worte darüber sagen. Was das Gespräch

---

[1]) Kreuzfeld.

des Vaters und Sohnes anlangt, so kann das auch wohl seinen Nutzen für Sie haben. Singen Sie nur die vorletzte Zeile: „Zwang lehret boshaft sein", so oft die Mutter dabei ist recht laut, vielleicht dringt es ihr durch's Herz und sie erlaubt Ihnen morgen mit Ihren Freunden und Anverwandten auf die Redoute zu gehen, damit Sie sich künftigen Winter nicht einem Verführer anvertrauen mögen, um sie nur heimlich zu besuchen und so ein Vergnügen sich zu verschaffen, das Sie doch ohne Scheu und gutes Gewissen genießen könnten. Dann das Lied an Hermenfried: „Ei, sollen es denn die Schönen nicht so gut wissen wie wir, daß die Menschen boshaft und gefährlich wie die Dornen sind?" Kennt man denn nicht Frauen und Mädchen, die die Einsamkeit lieben und die in ihrer einsamen Zelle Pult und Clavier haben und Lieder dichten und componiren und singen können? Haben wir denn keine Amalien, keine Gräfin Stollberg, keine Juliane Benda? Das Revier und Lied eines Kindes — „Wer will behaupten, daß den Schönen ein Gemälde, ein freies melancholisches Nachtstück, eine Winterlandschaft nicht gefallen sollte?" Nicht die Gemälde componirte ich, sondern die geschäftige Einbildungskraft und die daraus entstehende Lebhaftigkeit und Fröhlichkeit des Kindes. Und dann, gesetzt auch beide Lieder gehörten nicht in diese Sammlung, würden Sie es nicht bedauern diese feinen Stücke nicht gelesen zu haben? Der wunderliche Dichter will mit all' seinen Fähigkeiten und Kenntnissen in einer eigensinnigen Verschwiegenheit verborgen bleiben. Es kennt ihn nur die kleine Zahl seiner Freunde und die glücklichen Seelen, die er den Weg der Tugend und der Wissenschaft führt und die Lerchen auf dem Felde u. s. w."

Der Inhalt des vorliegenden Liederheftes zerfällt in drei Abtheilungen, deren erste Lieder, deren zweite kleine Cantaten und deren dritte Arien bietet[1]).

---

[1]) Das Verzeichniß der sämmtlichen Gesangstücke lassen wir hier folgen:

I. Lieder: „Vergnüget mich geliebte Sayten", von Friedr. Frhr. v. Cronegk". „An einen gefrornen Bach", von John. „An die Grille", aus den Gedichten eines Preußen. „Prendi mio caro. Di seguir il Dio d'amore", von Villatti. „Elegie auf ein Landmädchen", von Hölty. „Chloe im Walde", von Gleim. „An die Rose", von Mueller. „An meine Schwester", von Reichardt. „Liebe und Freundschaft", von Reichardt. „Amalia", von O. F. v. Diricke. „Ueber die Linde vor Phillis Fenster", aus den Gedichten eines Preußen. „Lied des Amtmanns", von Gleim. „Seroit il vrai, jeune Bergere. Annette à l'age de quinze ans". „Vater und Sohn", von Kreuzfeld. „Solitario bosco ombroso".

Die Lieder sind durchweg harmloser Natur, meist Dichtungen seiner Freunde. Wie wir das auch noch in späteren Reichardt'schen Sammlungen finden werden, sehen wir hier schon deutsche, französische und italienische Texte bunt gemischt. Unter den Dichternamen begegnen wir auch wiederholt dem des Tonsetzers selbst, der recht artige Verse an seine geliebte jüngste Schwester bei Uebersendung eines Kranzes von Blumen, die Winter und Sommer währen, richtet und Liebe und Freundschaft in ernsten und empfundenen Worten besingt. Text und Musik des letzteren Liedes sind seinem Freunde Bock in Marienwerder gewidmet. Die Sammlung enthält außerdem noch mehrere Gesangstücke, die bestimmten Gelegenheiten ihre Entstehung verdanken. So findet sich z. B. das Liedchen von Gleim: „Chloe im Walde", welches Reichardt in dessen Bibliothek componirt hatte (s. p. 147), das wir aber nicht zu den gelungensten des Heftes zählen möchten, dann auch ein Kinderlied: „Der erste Schnee", das den Componisten bereits auf dem Wege zeigt, den er später mit so schönem Erfolge und so großer Vorliebe wiederholt einschlug. Als das Gelungenste unter den 23 Liedern der vorliegenden Sammlung möchten wir das sechste: „Elegie auf ein Landmädchen" von Hölty bezeichnen. Außerdem wären das Cronegkische: „Vergnüget mich geliebte Saiten", die beiden schon genannten Reichardt'schen Texte, das von Opitz gedichtete: „Was rücken wir den Frauen?" und eine Melodie zu den italienischen Versen: „Di seguir il Dio d'amore", besonders hervorzuheben. Die Weisen derselben erscheinen sehr fließend, frisch und anmuthig. Zwei Gedichte von Kreuzfeld[1]): „An Her-

---

„Der Sommerabend", von Szervansky. „Der erste Schnee", von Kreuzfeld. „An Hermenfried", von Kreuzfeld. „Mein Revier", von Kreuzfeld. „An meine Freundin, die Mad. Büsch, geb. Schwalbe in Hamburg". „Was rücken wir den Frauen," von Opitz.

II. Kleine Cantaten: „An Selinen", von Bock. „An Louisen", von John. „Phantasie", von Zachariä. „An Cypria", von O. F. v. Diricke.

III. Arien: „Die Tugend an Hercules", von Wieland. „E'in ogni core diverso amore".

[1]) J. Gottl. Kreuzfeld, geb. 19. April 1745, gest. 18. Jan. 1784. Ueber diesen trefflichen Mann haben wir in Gildemeister's „Leben Hamann's" einige nähere Auskunft gefunden. Besonders ergreifend ist es, was Hamann, der ihm sehr befreundet war, über sein Ende schreibt. Kreuzfeld hatte vor seinem Tode ein langes Krankenlager zu überstehen. Einige Wochen vor seinem Ende sah ihn Hamann noch einmal und schrieb über diesen Besuch unter'm 15. Dez. 1783 an Reichardt: „Ich fand seine alte Mutter bei ihm und brachte bei ihm eine außerordentliche Stunde

menfried und „Mein Revier“, die hier in neuem Tonsatz sich finden, erreichen die Compositionen, die davon schon in den vermischten Musikalien stehen, nicht.

Die Cantaten, die uns sowohl hier als in dem früher besprochenen Hefte vorliegen, sind solche Gesangstücke, die mit einem arien- oder liedmäßigen Satze beginnen, dann in ein Recitativ von kleinerem oder größerem Umfange übergehen und mit einem dem ersten ganz gleichen oder doch ähnlichen Satze schließen. Unter den vorliegenden vier Cantaten zeichnet sich besonders die dritte: „Phantasie von Zachariä“ aus. An keinem andern Tonstücke würde sich schlagender der Unterschied in der Compositionsweise zwischen sonst und jetzt darthun lassen, als an dieser Dichtung, würde sich heute noch ein Tonsetzer dafür finden[1]). Ihr ganzer Character ist düster und schwermüthig, schreck-

---

zu, die eben solche Eindrücke bei mir zurückließ. Sie können sich kaum die poetisch liebenswürdige Schwärmerei vorstellen, worin sich das letzte Oel seiner Lampe zu verzehren scheint. Tod und Leben scheint bei ihm so zusammen zu fließen, daß er selbst nicht mehr den Uebergang zu unterscheiden im Stande zu sein scheint. Erinnerungen und Ahndungen laufen durcheinander wie Baß und Discant, in einer Harmonie, die auch mich in eine Art Taumel versetzte“. Kreuzfeld ging am Krönungstage, den er als Professor der Poesie zu besingen verpflichtet gewesen wäre, zu seiner Ruhe ein.

[1]) O kehre wieder zurück, schwarzer Gedanke,
Zum Throne der Melancholey!
In mir erbebend, sah ich, Göttin der Schwermuth!
Gesandten deines finstern Hofs.

Schon überschatteten mich gräßliche Flügel
Der schreckensvollen Einbildung.
Es schwärmen um mich herum schwarze Phantome,
Die in dem schweren Blut entsteh'n.

Ich ging in den Gräbern herum unter den Todten,
Und Geister kamen um mich her,
Seline selbst trat daher himmlisch gestaltet
Mit einem Lorbeerkranz gekränzt.

Sie setzte sich an den Fuß einer Cypresse,
Die rauschend aus dem Grabe wuchs;
Sie lachte mich an, doch die Augen erstarben,
In denen ich den Himmel sah.

Und es ward Schrecken und Nacht, da sie erblaßte,
Und mein Geschrei durchdrang die Luft —
O kehre wieder zurück, schwarzer Gedanke,
Zum Throne der Melancholey!

liche und erschütternde Bilder drängen sich. Welche musikalische Effectmittel würde man heute wählen, um solchen Ideen eines Dichters ganz folgen zu können? Wie nahe liegt dem Tonsetzer die Veranlassung, mit ihm die Gränzlinien des Schönen und Anmuthigen zu überschreiten. Hier aber liefert Reichardt's Composition nicht allein ein Beispiel von besonnener Mäßigung, sondern zugleich auch eine so erschöpfende musikalische Darstellung, daß dadurch auf's Neue ebenso von seinen Einsichten in das ästhetische Gebiet der Kunst Zeugniß gegeben wird, wie von seiner Begabung leidenschaftlich erregte und dramatisch zu erfassende Situationen zu formiren und gelungen darzustellen. Das Recitativ ist vortrefflich declamirt, die Harmonie ist reich und voll überraschender Modulationen und in den ariosen Stellen findet sich die düstere und schwermüthige Stimmung des Gedichtes durchweg festgehalten und in einer entsprechenden Melodie wiedergegeben. Am wenigst gelungen dürfte die Cantate: „An Selinen" sein, dagegen sind die übrigen beiden größeren Piecen: „An Louisen" und „An Cypria" sehr angenehme und mit Geschick und Liebe ausgeführte Gesangstücke.

Die erste der beiden den Cantaten folgenden Arien: „Die Tugend an Hercules", obwohl man ihr dramatisches Element und das Bestreben, dem Inhalte des Gedichtes gerecht zu werden nicht absprechen kann, erscheint doch zu sehr für die Gesangsvirtuosität der Zeit, in der sie componirt wurde berechnet, um nicht durch die zahlreichen Fiorituren, denen sich ohnedem der deutsche Text nur widerstrebend fügt, so glänzend sie auch ausgeführt werden mochten, unserem Geschmacke veraltet sich darzustellen. Anmuthiger wirkt die zweite auf einen italienischen Text componirte Arie; sie ist außerordentlich fließend, in der Begleitung brillant und schwunghaft und dem vocalreichen Idiom fügt sich die glänzende Gesangspartie auch williger, als der mit Consonanten sehr überladenen deutschen Sprache.

Wenn auch nicht so reichhaltig und vielseitig wie in den vermischten Musikalien zeigt doch auch hier der Componist ein tüchtiges über das Gewöhnliche weit hinausgehendes Streben und auch das zuletzt besprochene Werk darf zu den bessern musikalischen Erscheinungen seiner Zeit gezählt werden.

Das wichtigste Werk der ersten Periode Reichardt's sind die an seine Freunde geschriebenen „Briefe eines aufmerksamen Reisenden, die Musik betreffend. Erster Theil. Frankfurt und Leipzig, 1774.

Zweiter Theil. Frankfurt und Breslau, 1776". Durch diese Arbeit reiht sich der Verfasser sofort den besten Schriftstellern seines Faches an. Wir haben nicht im Sinne eine Apotheose Reichardt's zu schreiben, vielmehr werden wir uns immer bestreben, seine Leistungen einer sorgfältigen und strengen Prüfung zu unterwerfen, dabei aber nie aus den Augen verlieren, daß jedes Urtheil zuerst ein gerechtes sein muß. Ueber Niemanden gehen die Meinungen schärfer auseinander als über Reichardt. Es gereicht uns wirklich zu einiger Befriedigung, daß wir, lange nachdem wir uns mit seinen Schriften und Compositionen beschäftigt hatten, neben vielen flüchtigen, gehäßigen, absprechenden und höchst ungerechten Beurtheilungen endlich auf die klar ausgesprochenen Ansichten zweier Männer gestoßen sind, die ganz mit denen übereinstimmen, die wir uns früher schon über den Künstler gebildet hatten, dem diese Blätter gewidmet sind. Das eine findet sich in dem ersten Jahrgange (1824) der von Marx redigirten Berliner allgemeinen musikalischen Zeitung, pag. 245, das andere in Mendelssohn's Reisebriefen Bd. II., Leipzig, 1863, pag. 20. Das erstere spricht in beredten Worten von Reichardt's musikalischen Verdiensten, namentlich von seinen ausgezeichneten schriftstellerischen Leistungen, das andere beklagt sich mit Entrüstung über die vornehm kalte Art, mit der im Göthe- und Zelter'schen Briefwechsel und nachher von allen Musikhistorikern von und über ihn gesprochen wird.

Die Ansichten von Marx und Mendelssohn über Reichardt, auf die wir am betreffenden Orte zurückkommen werden, als die bedeutender musikalischer Autoritäten dürften gegenüber all' des oberflächlichen Geredes, mit dem man bisher einen unzweifelhaft tüchtigen Mann abzufertigen pflegte, einiges Gewicht haben und auf Beachtung rechnen können. Wir erlauben uns hier nur einige solcher Gemeinplätze anzuführen, die sich in gar so vielen musikgeschichtlichen Werken finden, schon theilweise aus dem vorigen Jahrhundert sich herleiten, aber immer wieder mit Vorliebe aufgewärmt werden.

In dem Junker'schen „Musikalischen Almanach auf das Jahr 1782, Alethinopel", berüchtigt durch die auffälligen Lobhudeleien der sämmtlich von ihm besprochenen Tonkünstler findet sich auf pag. 42 folgendes für uns unerklärliche und unauflösliche Räthsel:

Reichardt (in Berlin).

l n m k r ſ u t y z a i o ll x b d
c f e g tz h k o r p q v w w w z.

Die Signale für die musikalische Welt geben in Nro. 13 des 5. Jahrgangs gelegentlich eines Concertberichtes folgende angenehme Characteristik von ihm: J. Fr. Reichardt, der Tyrann von Giebichenstein, groß als Revolutionär, Intriguant, Salzinspector, Schriftsteller und Musiker u. s. w. Der sonst tüchtige Forscher E. O. Lindner in Berlin nennt ihn in seiner Darstellung der ersten stehenden deutschen Oper, Berlin, 1855, pag. 102 einen dilettantischen Schwätzer, der durch sein Urtheil über den Hamburger Operncomponisten Kaiser die Masse seiner oberflächlichen Behauptungen nur noch ein wenig vermehrt habe. (Siehe dazu in Schlüter's allgem. Geschichte der Musik, Leipzig, 1863, die auf pag. 77 und 78 handelnden Zeilen über Reichardt u. s. w.).

Gegenüber solcher widersprechender Ansichten dürfte es wohl am besten sein, Reichardt selbstredend anzuführen. Die Reisebriefe bilden kein in allen Partien gleich gutes Werk; sie sind die Arbeit eines jungen Mannes, dessen Kenntnisse sich noch bedeutend vermehren, dessen Urtheile und Ansichten noch reifen, dessen Darstellungen noch an Präcision und Schärfe gewinnen müssen; aber trotzdem glauben wir diese Reisebriefe für das bestgeschriebene Buch über musikalische Gegenstände der 70er Jahre erklären zu dürfen. Was der Verfasser in ihnen sagt, ist, wenn auch hie und da etwas absprechend und in gewisser Beziehung vorlaut, doch klar, kurz, verständlich und fesselnd und liest sich heute noch gut. Uebrigens urtheilt Reichardt, der in späterer Zeit die Mängel dieser Jugendarbeit ganz richtig erkennt, im Kunstmagazin pag. 208 selbst über sie: „Ich bin mir und dem Publikum das Geständniß schuldig, daß in all' diesen mit jugendlichem Enthusiasmus geschriebenen Briefen viele Meinungen und Urtheile enthalten sind, die jetzt nach reiferem Studium der Kunst nicht mehr die Meinigen sind".

Es ist sehr zu bedauern, daß Reichardt mit dem zweiten Bande das Werk abschloß und nicht wie er es beabsichtigt hatte, auch noch einen dritten und vierten Band folgen ließ.

Wir sind übrigens schon deßwegen darauf angewiesen, auszugsweise Mittheilung aus diesem Werke zu machen, weil wir dadurch die Autobiographie wesentlich vervollständigen können.

Der erste Theil enthält zehn, der zweite neun Briefe; beide Theile haben Vorberichte. Jeder Brief trägt die Adresse eines Freundes, dessen Namen jedoch blos mit den Anfangsbuchstaben bezeichnet ist und sich nicht immer errathen läßt.

In der Vorrede des ersten Bandes beklagt es der Verfasser, daß es in der Musik so sehr an Schriftstellern fehlt, welche die Wirkung und Ausführung musikalischer Stücke zum Gegenstande ihrer Untersuchungen machen, was doch für viele Tonkünstler höchst belehrend und besonders den Theatercomponisten wissenswürdig erscheint. Diejenigen Schriftsteller, welche die nöthige Befähigung und die erforderlichen Kenntnisse besitzen, sind entweder zu bequem oder zu eigennützig sich mitzutheilen; daher denn auch Componisten, die nicht Gelegenheit haben an verschiedenen Orten Musik zu hören, nie dazu kommen können, ihre Kenntnisse und Anschauungen zu erweitern.

Der erste Brief (an Kreuzfeld?) unmittelbar nach seiner zweiten Ankunft in Berlin und der Aufführung einer Oper von Hasse (er hatte bisher einer großen Opernvorstellung nie beigewohnt), geschrieben, schildert zuerst die gehabten lebhaften äußern Eindrücke und geht dann in einen Vergleich der Werke der beiden Meister Hasse und Graun über.

Reichardt ist kaum nach seiner Rückkehr von Prag wieder in Berlin angelangt, so erfährt er, daß in zwei Stunden die Oper beginne. Er eilt sogleich in's Theater. Die ernste Majestät des schönen Baues und die herrliche innere Einrichtung und Ausschmückung des erhabenen Gebäudes ergreifen und fesseln ihn mächtig. Plötzlich wird er durch eine von oben herabfallende kriegerische Musik aufgeschreckt[1]); er sucht sie zuerst in den an dem Vorhange des Theaters angebrachten Seitennischen, findet sie aber nicht so poetisch gestellt, sondern in den dem Theater nächsten Bogen der obersten Reihe. „Ich habe" — so fährt er fort, — „immer sagen hören, daß die Musik bei angehender Schlacht sehr verwirrt und unharmonisch klingen soll: — denn die Furcht macht Hände und Lippen beben, — diese Musik schien man hier nachzuahmen". Darauf folgte der erste Satz einer schönen, feurigen Symphonie vom Concertmeister Graun; nun ward der Vorhang aufgezogen und man sah die künstlichste und prächtigste Decoration von

---

[1]) Der König trat immer unter kriegerischen Trompetentönen in das Opernhaus; sein Platz war in dem Kreise seiner Generale und Officiere auf dem vordern Parterre, dessen andere Hälfte sich mit den aus allen Regimentern in das Schauspiel commandirten Soldaten füllte; er pflegte wohl, auf die Scheidewand des Orchesters gelehnt, dem dirigirenden Kapellmeister in die Noten zu sehen. Der König klatschte bisweilen und zwar allein Beifall. Die Opern wurden bis 1806 ganz unentgeltlich vom Publikum genossen. (Preuß: Friedrich der Große).

der Meisterhand des Turiner Malers Gagliari[1]); aber nicht lange vermochte er darnach zu sehen, bald fesseln ihn die hinreißenden Töne der Singstimmen und lassen ihn alles Andere vergessen. Die Mara und die Castraten Concialini und Porperino haben zu singen. Glücklicher Jüngling, dem es vergönnt war, solche Sänger zu hören! Die Stimme der Mara, die früher fast scharf und dem etwas spitzen Ton einer Stainer Geige ähnlich war, vergleicht er nun dem vollkommenen Klange einer Cremoneser Violine; ihr Gesang, oft voll Ausdruck und Rührung wird noch übertroffen von dem Concialini's, der ganz schmelzende Zärtlichkeit ist. Auch an dem Contraaltisten Porporino, der eine herrliche Stimme hat, rühmt er einen guten Vortrag und eine vollkommene Action.

Das Orchester spielte sehr gleich und oft mit vielem Nachdrucke; man erkannte an der seltenen Uebereinstimmung im Vortrage die Schule Graun's und Benda's; doch fehlten die vollkommene Genauigkeit, die feineren Grade in Ansehung der Forte und Piano, wodurch das Dresdener Orchester so ausgezeichnet ist; namentlich vermißte man ganz in Folge der alten Vortragsweise das Crescendo und Descendo. Es war gebräuchlich die Ritornells stark, die Begleitung schwach zu spielen. Erst Jomelli hat das Anwachsen und Verschwinden angewendet, und als er es in Rom zum ersten Male hören ließ, sollen sich die Zuhörer bei dem Crescendo allmälig von den Sitzen erhoben und erst beim Diminuendo wieder Luft geschöpft und bemerkt haben, daß ihnen der Athem ausgeblieben war. In Dresden hatte das richtige und feine Gefühl und der unermüdliche Fleiß des Concertmeisters Pisendel, der wie Hasse bewundernd rühmte, nie das Tempo einer Arie verfehlte, das vollendetste Zusammenspiel seines Orchesters erreicht; mit unglaublicher Mühe pflegte er in alle Stimmen die nöthi-

---

[1]) Bernardino Gagliari, 1709 in Turin geboren, einer der berühmtesten Decorationsmaler seiner Zeit, wurde 1773 von Friedrich II. nach Berlin berufen. Er malte die Decorationen zu der Oper „Arminius" von Hasse, die gleichmäßig den König und das Publikum entzückten. Leider aber hatte er die Geschmacklosigkeit begangen, eine in Schlachtordnung aufgestellte römische Legion auf Pappe zu malen; das Vorschieben derselben im entscheidenden Augenblicke machte den lächerlichen Eindruck eines Puppenspiels und verdarb vollständig die beabsichtigte Wirkung des Momentes. Der König hielt mit seinem Tadel und Unwillen nicht zurück, Gagliari fühlte sich beleidigt, wurde unzufrieden und kehrte bald wieder nach Italien zurück, glücklicher Weise nicht, ohne seinen Schüler und Verwandten Verona in Berlin zurückzulassen. Die zweite Oper des diesjährigen Carnevals war „Demofoonte" von Graun.

gen und genauesten Zeichen für das Piano und Forte und die Uebergangsgrade, sowie die Bogenstriche einzuzeichnen. Der Vortrag der ganzen Kapelle schien hier der Seele eines einzigen Menschen zu entströmen. Neben dem Dresdener war das Mannheimer Orchester das vorzüglichste.

Reichardt, indem er über den Vortrag sich weiter ausspricht, bedauert es, daß Hasse und Graun sich nie des Crescendos und Decrescendos bedient haben, findet es aber ganz in der Ordnung, daß sie des jetzt so sehr gebräuchlichen schnellen Wechsels rasch auf einander folgender Fortes und Pianos sich enthielten. Nur der, dessen Geschmack schon völlig stumpf und verdorben ist, begehrt die stärksten Gewürze. Wie man nun aber eckelhafte Darstellungen der Poesie und Malerei zu vermeiden pflegt, so soll man sie auch in der Musik zu umgehen suchen; leider aber fehlt es in dieser Kunst an ästhetischen Lehrern. „Alles rechnet, Alles grübelt über die Harmonie vortrefflich, man kann einem Bach, Marpurg und Kirnberger nie genug für ihre überaus belehrenden Werke danken. Aber man gehe doch auf den Hauptzweck der Musik, man untersuche die Natur des Gesanges, des Ausdrucks und die Wirkung. Wir haben Werke aller Art, aus denen wir die zuverläßigsten Regeln über den Tonsatz ziehen und festsetzen und viele Männer von gründlichen Kenntnissen und genugsamer Erfahrung, die uns wohl auch hier aus der Noth helfen könnten, aber unsere Componisten schreiben lieber eine schöne Oper oder ein würdiges Kirchenstück, überhaupt Werke, die gar bald das traurige Schicksal der Mode erfahren müssen, als ein gutes Buch, welches ihre Namen sicherer auf die Nachwelt zu bringen vermöchte, als jene".

In der folgenden Woche wurde eine Oper von Graun (Demofoonte) aufgeführt; diese, obwohl fleißiger gearbeitet, sorgfältiger dargestellt und nicht ohne angenehme und gefällige Stücke, konnte doch die Wirkung der Hasse'schen Oper nicht erreichen. Für die Mara hatte Agricola, der gegenwärtige Kapellmeister, eine meisterhafte Arie als Einlage componirt und eine überaus rührende Arie aus der gleichnamigen Hasse'schen Oper (die auf demselben Text von Graun componirte war dem König zu ernst und erschütternd), wurde für Concialini herübergenommen; außerdem waren aber auch noch einige Arien von der Composition des Königs dem Werke einverleibt, unter denen eine wirklich hohen Geist verrieth[1]). Reichardt fragt

[1]) Joseph Adolph Hasse, geb. 1699 zu Bergedorf bei Hamburg, begann seine musikalische Laufbahn als Tenorist auf der von R. Kaiser geleiteten Hambur-

nun, woher es käme, daß diese Oper weniger Effect machte, als die von Hasse und kommt zu dem Schlusse, daß dieser Componist mehr Kühnheit und Stärke im Ausdrucke, mehr Mannigfaltigkeit im Gesange und mehr Klugheit, wiewohl weniger Kunst und Arbeit in der Begleitung habe. Graun wird jederzeit im Ausdruck der starken Leidenschaften (Stolz, Haß, Zorn, Wuth, Verzweiflung u. s. w.) von Hasse übertroffen, während dieser im Sanften und Rührenden von jenem überflügelt wird. Hasse behält selbst in der Klage, im Schmerz einen gewissen hohen Schwung; Graun aber singt so einfach, so rührend, daß Jedermann glaubt sein eigenes Weh gebe ihm die Töne ein. Ersterer war immer ein hitziger Mann, ein feuriger Liebhaber, begabt mit so lebhafter Einbildungskraft, daß er sich beim Componiren zugleich ganz in die Thätigkeit der Acteurs zu versetzen wußte; letzterer war der leutseligste Mann, der zärtlichste Freund. Der eine arbeitete beständig an seinen Opern, corrigirte und änderte und war nie ganz mit sich zufrieden, der andere vollendete ganz ruhig jede Nummer im Kopfe; an der Partitur, die er immer erst kurz vor der Aufführung

---

ger Opernbühne; schon im Jahre 1722 kam er als Hof- und Theatersänger nach Braunschweig, brachte da 1723 seine erste Oper „Antigonus" zur Aufführung und ging darauf 1724 zu seiner weiteren Ausbildung nach Italien, wo er in Venedig Porporas, in Neapel Scarlattis Schüler wurde. Bald bezauberte er die Italiener ebenso durch seinen Gesang und sein Clavierspiel, als durch seine Compositionen, so daß sie ihn nur „il caro sassone" nannten. Seit 1726 schrieb er für verschiedene italienische Bühnen eine Reihe bewunderter Opern. In Venedig heirathete Hasse 1727 die berühmte Sängerin Faustina Bordoni, mit ihr kam er 1731 als Oberkapellmeister an den sächsischen Hof nach Dresden und von hier aus erfüllte er auch Deutschland mit seinem Ruhme; namentlich war es Friedrich der Große, der ihn hochschätzte. 1763 pensionirt, lebte er nun in Wien, dann in Venedig; hier starb er 1783. Die Zahl seiner Compositionen ist ungeheuer; er hat allein über 100 Opern geschrieben. Leider wurden alle seine eben zur Herausgabe geordneten Manuscripte bei der Beschießung Dresdens 1760 ein Raub der Flammen.

Mit Hasse theilte Carl Heinrich Graun, Kapellmeister Friedrich's II. die Bewunderung und Werthschätzung des Vaterlandes. Er war 1701 zu Währenbruck in Sachsen geboren, hatte in Dresden unter dem Kapellmeister Schmid studirt und sich zu einem eben so ausgezeichneten Sänger als tüchtigen und gründlichen Componisten gebildet. 1725 kam er als Tenorist an Hasse's Stelle nach Braunschweig, wo er bald zum Vicekapellmeister ernannt wurde; nur ungern entließ man ihn hier, als er 1735 in die Dienste Friedrich's II., damals noch Kronprinz und in Rheinsberg lebend, treten sollte. Er behielt die Gunst des Königs bis zu seinem Tode 1759. Seine vielen Opern sind, wie alle die seines Nebenbuhlers Hasse, heute vergessen, aber seine Passionsmusik: „Der Tod Jesu" und sein „Te Deum" auf die Prager Schlacht componirt, sind noch immer gerne gehörte Meisterwerke.

in Eile niedergeschrieben, wurde keine Note mehr geändert. Natürlich waren auch die äußern Verhältnisse von großer Einwirkung. Hasse, schon in Italien mit Beifall überschüttet, der Gemahl einer Sängerin, wie es die Faustina Bordoni war, an den prächtigsten Hof Europas versetzt, arbeitete frei, ohne Zwang, uneingeschränkt; er wußte, daß allerwärts seine Schöpfungen den gleichen Beifall finden würden. In allen dem war Graun viel schlimmer daran; der Eigenwille Friedrich's hatte ihm jeden freien genialen Flug unmöglich gemacht.

Die Form, in welche jede Oper gegossen werden mußte, war genau bestimmt, darüber durfte und konnte nicht hinausgegangen werden; und doch mußte er sehen, wie die Werke seines Nebenbuhlers selbst am Hofe seines Königs immer mit neuem und größerem Beifall, als die eigenen wieder gegeben wurden. Auch im mannigfaltigen Gesange ist Hasse bedeutender. Ihm, dem weitgereisten, allbekannten war das auch eher möglich; alle, selbst die Partien der Nebenpersonen sind bei ihm characteristisch und reich behandelt. Dagegen ist bei Graun die Begleitung, die sogenannte Arbeit unübertrefflich; jeder Tact zeigt den gründlichen Kenner der Harmonie und den unerschöpflichen Contrapunktisten. Schon deßwegen aber ziehen die Sänger, die sich durch nichts beeinträchtigen lassen wollen, das schmucklose zwei- und dreistimmige Accompagnement Hasse's der interessanteren und reicheren Begleitung Graun'scher Arien vor. Hier wird nun von Reichardt die lehrreiche Geschichte zweier griechischer Bildhauer eingefügt. Bei Beiden wurden einst Statuen von Göttern bestellt, die auf hohen Piedestalen stehend einen Tempel schmücken sollten. Als die Decken von den vollendeten Werken genommen wurden und das Volk die Gestalten in der Nähe sehen konnte, war man von der sorgfältigen Arbeit, von der untadeligen Schönheit der einen Figur ganz entzückt, während die andere anscheinend gröber und breiter behandelt, laut verspottet wurde. Als nun aber die beiden Statuen an dem Platze standen, wohin sie gehörten, änderte sich schnell das Urtheil; die Züge der einen erschienen in der Entfernung verworren, die Seele, die vorher auf ihrem Gesicht zu schweben schien, war verloren; dagegen stellte sich die andere, bei welcher der weite Raum die Härten verschwinden ließ, in vollkommenster Schönheit und im herrlichsten Ebenmaaße dar. Der endliche Schluß auf die beiden Meister, die bisher mit einander verglichen wurden, ist nun leicht zu ziehen.

Im zweiten Briefe (auch an Kreuzfeld gerichtet), werden Graun und Hasse als Kirchencomponisten einander gegenüber gestellt und hier neigt sich denn die Schaale entschieden zum Vortheile des Ersteren, den man sogar in gewisser Beziehung noch über Händel zu stellen sucht. Es wird die von Dilettanten veranstaltete Aufführung des Passionsoratoriums: „Der Tod Jesu von Graun" eingehend besprochen. Da diese Production Manches zu wünschen übrig ließ, so nimmt der Verfasser zuerst die Gelegenheit wahr, von den Eigenschaften eines tüchtigen Concertmeisters und dann von dem richtigen Vortrage der Gesangssolopartien zu reden. Er kritisirt hier die ausgezeichnete Ausführung der Sopransoli's und besonders den wirkungsvollen Gebrauch des Tempo rubato durch Juliane Benda, die Tochter des verehrungswürdigen Concertmeisters Benda, ohne noch zu ahnen, in welch' nahes Verhältniß ihn die nächste Zukunft zu ihr bringen wird. Dem vielen Trefflichen, welches dieser zweite Brief in seiner ersten Hälfte enthält, reiht sich dasjenige, was von der Gesangsbildung und dem Unterschiede im Vortrage des geistlichen und weltlichen Gesanges angeführt wird, vollkommen würdig an.

Der junge Mann, der den Brief schreibt bekundet eine Summe von Ueberlegung, Nachdenken, Kenntnissen und geläuterten Kunstanschauungen, die wirklich in Erstaunen setzen. Die mannigfachsten Gegenstände unterwirft er seinem critischen Urtheile und über alle spricht er ruhig, klar und verständlich und mit einer Einsicht, die einen in Erfahrungen gereiften Mann voraussetzen lassen. Nachdem er im Allgemeinen über die Aufführung des Berliner Liebhaberconcertes gesprochen und die Vorzüge derselben anerkannt hat, tadelt er die verfehlte Bewegung einiger Arien. Er führt diesen Fehler nicht an, um nur etwas aussetzen zu können, denn das größte Vergnügen ist es für ihn, Vollkommenes, das ihn zur Nacheiferung anzureizen vermag, zu hören. Da die Wahl der Tempi eigentlich Sache des Concertmeisters ist, so spricht er, wie schon gesagt, zunächst von diesen. Er verlangt vor allen Dingen von ihm ein richtiges Gefühl, das ihn mit Sicherheit die Bewegung eines Stückes ergreifen und finden läßt, dann aber auch Ueberlegung und Erfahrung. Der Anführer des Orchesters hat nun weiter darauf zu sehen, ob er eine Kirchen-, Concert-, Theater- oder Tanzmusik zu leiten hat und wird dazu bei jeder verschiedenen Gattung noch den besondern Character derselben zu unterscheiden haben. Weiter soll er die Bedeutung jedes einzelnen Satzes unter-

suchen, die Partitur studiren, sich mit dem Texte genau bekannt machen, die Schwierigkeiten der Gesangs- oder Instrumentalpartien in Ueberlegung ziehen und den Punkten nachspüren, denen der Componist besondere Aufmerksamkeit zugewendet sehen möchte. Doch genügen diese höheren Einsichten allein nicht, es gehören auch noch gewisse practische Kleinigkeiten dazu, um der Stellung eines Concertmeisters ganz gerecht zu werden. Zuerst muß er sich auf sein Instrument ganz verlassen können und sicher sein, daß es die übrigen an Kraft und Stärke des Tones übertrifft; dann soll er einen starken Arm und einen deutlichen und kräftigen Vortrag haben und alle Vortheile seines Instrumentes zu beherrschen und anzuwenden wissen und endlich sich mit seinem Orchester in einen solchen Rapport zu setzen suchen, daß auch seine leisesten Winke demselben nicht verloren gehen oder von ihm übersehen werden.

Die Besprechung der Gesangsleistung der Solistin bringt ihn auf die deutschen Gesangszustände überhaupt. Er wünscht den patriotischen Bestrebungen des Herrn Hillers in Leipzig eine allgemeine Singschule in's Leben zu rufen, besten Erfolg, denn man kann sich des Mitleidens nicht erwehren, wenn man auf einer Reise durch Deutschland fast allenthalben die schönsten Stimmen, aber ohne die geringste Anweisung findet. Noch höher aber steigt dieser Unwille, wenn man ein junges Genie, das die Natur so gütig mit allen Fähigkeiten zum Singen begabte unter den Händen unwissender und barbarischer Lehrer verderben und unterdrücken, durch die Thorheit ihrer Singmeister tödten sieht. Die Aussicht der Möglichkeit, den Gesang verbessern und heben zu können, bringt den Verfasser nun auch auf den Zustand der Kirchenmusik. „Wie leidet nicht, so fragt er, der Gottesdienst durch den mißtönenden Gesang des Volkes? Die Zustandebringung eines guten, reinen Gesanges sollte ebenso ein Geschäft jeder Schule werden, als das Erlernen des Lesens und Schreibens. Der entsetzliche Mißlaut, der jetzt in unsern öffentlichen Gesängen herrscht und der einem feinen Ohre trotz aller Bemühungen und Geduld unausstehlich ist, stört gewiß die Andacht Vieler". Im weiteren Verlaufe des Briefes spricht Reichardt noch von den Unterschieden geistlicher und weltlicher Musik und den Pflichten eines guten Organisten.

Von einem vollkommenen Kirchencomponisten verlangt er — Genie und Eifer vorausgesetzt, — gründliche Kenntniß der Harmonie und Setzkunst; einen guten, natürlichen, rührenden Gesang, ein äußerst richtiges Gefühl und einen geläuterten Geschmack. Das beste, einen

lebendigen, die ganze Seele erfüllenden Glauben vergißt er. Warum aber sind wir so arm an guten, ächten, nicht blos klang- und wirkungsreichen Kirchencompositionen? Doch der klügste Mann vermag sich von den Anschauungen seiner Zeit nie ganz frei zu machen. Graun's Werke, die uns so veraltet erscheinen, besitzen in Reichardt's Augen alle Eigenschaften vollkommener Kirchenstücke. Seine Recitative haben den passendsten und rührendsten Ausdruck, seine Arien zeigen in der Wahl ihrer Themen eben so viel Klugheit, als kirchlichen Character; in seinen Duetten ist die beste, fleißigste Arbeit mit dem schönsten, rührendsten Gesange verbunden; in seinen Chören ist nicht nur die reichste Harmonie, der sorgfältigste Fleiß und die gründlichste Auffassung rühmenswerth, sondern auch besonders die Annehmlichkeit und Deutlichkeit, mit der die einzelnen Stimmen geführt sind.

Höchst interessant ist die nun folgende Untersuchung über die Declamation in den Recitativen und Arien der Graun'schen Passionsmusik. Sie beweist uns wie frühe Reichardt dieser Seite seiner Kunst das eingehendste Studium und die vollste Aufmerksamkeit zugewendet hat, lange Zeit bevor er Gluck's Werke kannte. Daß beide Tonsetzer bei gleichen Bestrebungen hier zusammentreffen mußten, wird nun begreiflich, ebenso aber auch, daß Reichardt ganz selbstständig neben Gluck zu den Resultaten seiner Untersuchungen kam. Der Vorwurf, der ihn geringschätzig als bloßen Nachahmer Gluck's bezeichnet, fällt also weg, obwohl nicht zu leugnen ist, daß Gluck's Werke, als er sie kennen lernte, von Einfluß auf ihn wurden.

Wir führen hier noch wörtlich die Schlußworte des zweiten Briefes an, die uns so recht aus dem Herzen geschrieben sind: „Auch der größte Mann übersieht in seinen eigenen Werken oft etwas, das er an denen Anderer gewiß bemerken würde. Wohl dem, der seine Werke nicht allein mit seinen eigenen Augen, sondern mit denen eines Freundes siehet und sehen kann. O selige Freundschaft! Du bist uns also nicht nur zur Glückseligkeit unseres Lebens nothwendig, auch die Werke unseres Geistes hängen von dir ab. So sei denn dieses mein einziger und ewiger Wunsch, stets einen Freund an meiner Seite zu haben, dessen Stimme mich leite und zugleich Freude und Zufriedenheit in meine Seele gieße".

Der dritte Brief (an Szervanski) handelt von Burney's „musikalischen Reisen". Wir können darüber, da dieser Gegen-

stand in der Autobiographie bereits mehrfach zur Sprache kam, rasch hinweggehen. Reichardt behauptet, daß Herr Burney ein schlechter musikalischer Beobachter ist. An einen Mann, der ein Werk wie Burney unternimmt, macht er folgende Anforderungen, die zugleich einen Maaßstab für die Art geben, wie Reichardt die eigene Thätigkeit beurtheilt haben wollte: „Ein Mann, der es unternimmt, eine musikalische Reisebeschreibung zu geben, soll von der Natur mit feinem, richtigem Gefühl und Scharfsinn begabt sein, gründliche Kenntnisse in der Kunst, namentlich Erfahrung im Setzen besitzen, durch Lesen und Studiren der Werke der besten Meister seinen Geschmack gebildet haben (wozu natürlich nicht blos musikalische, sondern allseitige Studien gehören), weiter aber auch keiner bestimmten Partei angehören und von keiner einseitigen Richtung ausschließend eingenommen sein; er soll alsdann nur reisen, um unparteiisch zu hören, den Endzweck seiner Reise immer vor Augen haben und diesem alles andere aufopfern; zugleich aber muß er die Gabe besitzen, das was er gehört, erfahren und gelernt hat, auf eine überlegte, bestimmte, deutliche und angenehme Art in Worte einzukleiden".

Der vierte Brief (an Bock in Marienwerder) enthält eine sehr begeisterte Besprechung des Händel'schen Oratoriums: „Judas Maccabäus". Reichardt ist nach Anhörung dieses herrlichen Werkes mit hohem, seligem Vergnügen erfüllt, das er kaum zu fassen vermag; seine Freude fängt an an's Schmerzhafte zu gränzen. Nie hatte er bis jetzt die Zaubertöne jenes Herzensbezwingers gehört, nie gefühlt, wie seine gewaltigen Harmonien die Seelen der Zuhörer mit Furcht vor dem nahen Donner, mit Schreck, der die Gebeine erzittern, das Blut erstarren macht, erfüllen konnte und wie er dann wieder durch himmlische Accorde die Seelen zu beruhigen, durch lieblichen, süßen Gesang die Herzen mit Ruhe und Wonne, die Augen mit Thränen der edelsten Freude zu sättigen vermag.

„Ganz von diesem seligen Gefühle durchströmt, dringt nun das Klaggeschrei eines geängstigten Volkes desto tiefer in die Seele, erfüllt sie mit qualvollen Schmerzen und läßt in ihr einen Stachel zurück, den auch hernach der jauchzende himmelhohe Triumphgesang der von ihrer Knechtschaft Erlösten nicht ganz zu verdrängen vermag. So bemächtigt sich dieser gewaltige Mann der Gemüther seiner Zuhörer und weiß sie mit jeder Empfindung zu erfüllen. Gleich jenes hohen Sängers allgewaltigem Gesange, mit dem er uns verkündiget, wie die Him-

mel das göttliche Werk unserer Erlösung feierten, durchströmt er unsere Seelen mit Schaudern und übermenschlichem Gefühle. Aber auch gleich dem Liede jenes lieblichen, herzrührenden Dichters, der uns heiße Thränen über den Tod Abel's und sehnsuchtsvolle über die erste glückliche Unschuld des Menschengeschlechtes vergießen läßt, gießt er Wehmuth und Sehnsucht und unschuldiges, süßes Vergnügen in unser Herz[1]). Stimmt er aber hohen Triumphgesang an, dann tönt mit überwältigender Macht sein lautschallendes Lied in vollen Chören. Wie mir das Herz klopft! Wie mir jene neuen Gesänge die Seele mit unnennbaren, nie empfundenen Gefühlen durchströmt haben! Zwar kannte ich schon die Größe und Tiefe des Händel'schen Geistes, allein blos vom Auge belehrt, wußte es der Verstand, ohne daß das Herz viel Antheil daran hatte. Denn ich sah seine großen Werke, gleichwie jener gefühlvolle Forscher der großen, mannigfaltigen Natur einen majestätischen Strom bei hellem Mondscheine in der Entfernung sieht. Sein klares Auge belehrt ihn von dessen mächtiger Breite, hoch hervorragende Felsen lassen ihn auf seine Tiefe schließen. Nun aber nähert er sich ihm; er hört fürchterliches Rauschen, denn breite Klippen suchen seinen Lauf zu hemmen und machen ihn vor Zorn brausen. Das Herz des Wanderers pocht, die Seele, der die Phantasie schreckliche Bilder heraufbeschwört, wird betäubt. Voll Zagen entflieht er diesem Orte und sucht das Ufer des Flusses dort wieder zu gewinnen, wo dieser sanft und ruhig dahin fließt, die nahen Ufer leise bespülend und seine Blumen tränkend". Nach diesen lebhaften Gefühlsergüssen läßt Reichardt eine Beurtheilung der Eschenburg'schen Uebersetzung des Oratoriumstextes und darauf eine eingehende Besprechung des Werkes selbst folgen.

Der fünfte Brief (an Herrn Hartknoch in Riga) spricht von dem Oratorium: „il Giuseppe riconnosciuto" (der erkannte Joseph), Poesie von Matastasio, Musik von Fasch[2]), das

---

[1]) Klopstock und Salomon Geßner.

[2]) C. F. Chr. Fasch, geb. 18. Nov. 1736 zu Zerbst, wo sein Vater J. Fr. Fasch (1688—1759) Kapellmeister war. Das schwächliche und immer kränkliche Kind mußte mit der größten Sorgfalt erzogen werden, doch förderte eine ungewöhnliche Begabung seine musikalische Ausbildung rasch, so daß er schon 1756 auf die Verwendung des Concertmeisters Benda hin, als Kammermusikus und Cembalist in der Kapelle Friedrich's II. angestellt werden konnte. Er hatte das schwere und nicht sehr angenehme Amt mit C. Ph. F. Bach und später mit J. Chr. Schramm (1711—1796)

in der neuen katholischen Kirche, einem Muster von erhabener und edler Simplicität (doch erschienen für eine ganz günstige musikalische Wirkung die Kuppeln zu hoch) von Hoffängern und Kapellisten aufgeführt wurde. Fasch hatte sehr vielen Fleiß an das im besten Kirchenstyle geschriebene Werk gewendet, es fehlte den meisten Arien nicht an gutem Gesange, einige unter ihnen waren meisterhaft, namentlich aber zeigten sich die Recitative gelungen; überraschende Modulationen, völlig am rechten Orte stehend, thaten sehr gute Wirkung und gaben einigen Stellen das Ansehen der Neuheit. Man mußte dies schöne Werk um so mehr bewundern, da es das erste derartige war, das Fasch componirt hatte. Man hörte es allen Tonsätzen an, daß der Componist die besten Meister studirt und die größte Sorgfalt auf die Harmonie und auf eine effectvolle Wirkung sein besonderes Augenmerk gerichtet hatte. Leider ist aber der Text dieses Oratoriums die schwächste unter den Dichtungen Metastasio's, und so mochte es kommen, daß die Composition nicht von der warmen Empfindung beseelt erschien, die man bei einem Kirchenstücke immer erwartet.

Hier hörte Reichardt auch die später so berühmt gewordene Sängerin Juliane Caroline Koch, eine Tochter und Schülerin des Opernsängers J. A. Chr. Koch[1]) singen. Ihre volle, schöne und durch-

---

von vier zu vier Wochen abwechselnd dem Könige täglich seine Flötensolo's begleiten zu müssen. Im Jahre 1775 fungirte er nach Agricola's Tode auch einige Zeit als Kapellmeister an der großen Oper. Die erste Oper, die er, im rothen Mantel am Flügel sitzend, dirigirte, war die „Europa galante"; ihr folgte am 18. und 20. Juli „Parthenope". Eine von Reichardt aus Italien mitgebrachte 16stimmige Messe von Orazio Benevoli regte ihn an, ein ähnliches Werk zu schreiben und das Bestreben, diese wie andere seiner Compositionen auch singen zu hören, veranlaßte endlich 1792 die Gründung der Berliner Singacademie. Fasch starb 1800. Reichardt nennt ihn einen verdienstvollen, redlichen Mann, Zelter einen gründlichen und feinen Theoristen. Die Schwächlichkeit seines Körpers und eine angeborne Schüchternheit und allzu ängstliche Gewissenhaftigkeit hinderten ihn den Gebrauch von seinen Talenten zu machen, den er unter andern Verhältnissen vielleicht gemacht hätte. Es vergingen ihm Jahre im finstern Grübeln und Sinnen, in thatloser Muthlosigkeit und im Ausklügeln künstlicher, aber werthloser musikalischer Probleme.

[1]) J. A. Chr. Koch, aus Zerbst gebürtig, Schauspieler, Sänger, Violinist, Componist und Dichter, Director der Opera buffa Friedrich's II. in Potsdam, war zugleich als gründlicher Gesangslehrer bekannt. Seine Tochter Juliane Caroline, 1758 in Hamburg geboren, sang zum ersten Male mit der Mara zusammen, unter dem heftigsten Widerspruch der Italiener, welche die deutschen Sängerinnen durchaus nicht auf der Bühne der großen Oper dulden wollten, 1774 die Venus in der „Europa galante", und wurde darauf, da sie des Königs und des Publikums vollsten

greifende Stimme, sowie ihr guter Vortrag befriedigten den strengen, anspruchsvollen Kritiker vollständig.

Der sechste Brief an seinen früheren Lehrer, den Organisten Richter in Königsberg gerichtet, hat eine in der Petri-Kirche aufgeführte Passion von C. Ph. E. Bach zum Gegenstande, „ein Werk, dessen Character Originalität, passender, starker und neuer Ausdruck, anhaltende Kraft und heftiges Feuer ist". Jedes Recitativ, jede Arie, jeder Chor ist voll neuer Erfindung sowohl in der Harmonie als im Gesange; nirgends etwas Unedles, alles im erhabensten Kirchenstyle. Weiterhin kommt der Verfasser auf den Vortrag Bach'scher Clavierwerke und auf die Meister, die er in den letzten drei Reisejahren spielen gehört hatte, insoferne sie einen Vergleich mit seinem geehrten Lehrer aushalten, zu sprechen; er nennt unter diesen Bertuch und Fasch in Berlin, Wolf in Weimar, Transchel in Dresden, Duscheck in Prag, Fleischer in Braunschweig, Podbielski in Königsberg und Klügling in Danzig.

Der siebente Brief (an Bock in Marienwerder) schildert den Eindruck, den Pergolesi's „Stabat mater" auf Reichardt gemacht hat. Indem er sich den boshaften Tadel einzelner Zuhörer über dies Werk zurückruft, geräth er in große Hitze und läßt nun seinen Unmuth in einer sieben Seiten langen Philippica gegen die geschmacklosen und eigensinnigen Schulmänner los, die einem Werke voll edler, himmlischer Harmonien Ohr und Herz verschließen und alle Gaben des Talents nur zum Gegenstande des Auges und Verstandes machen, die die Harmonien nur aus Berechnung kennen, nie aber mit dem Gefühle zu erfassen vermögen. Sie verachten und schimpfen Jedermann ob seiner Blindheit, der andern Ansichten huldigt als sie, und glauben es allein einzusehen, daß ein Stück ohne Bach'sche Fugen und Händel'sche Chöre nie ein Meisterstück sein kann. Daß in einer Composition vortrefflicher Gesang, passender Ausdruck und Züge des Genie's in Fülle sich bieten können, das sehen, hören und fühlen sie nicht. Sie verschließen mit Vorsatz ihre Ohren und machen sie mit lauter mißtönenden, schwarzen und gallsüchtigen Harmonien vertraut, bis sie so hart werden, daß ein weicher, wohlklingender Accord nicht mehr hindurchdringen kann, um sie im eigenen Herzen Lügen zu strafen.

Beifall erhalten und selbst neben der Mara ausgezeichnete Anerkennung gefunden hatte, an der großen Oper engagirt. Sie heirathete einige Jahre später den Decorationsmaler Bartolomeo Verona, starb aber schon 1783.

Reichardt rühmt nun weiter die Wärme, den passenden, rührenden Ausdruck, den edlen Gesang und das Feuer des in Rede stehenden Kirchenstückes von Pergolesi und beklagt es, daß dieser Meister so jung schon der Welt entrissen wurde[1]), findet aber doch, daß wenn er auch älter geworden wäre, wir doch nicht sehr viele große Werke von ihm noch erhalten haben würden, denn die Gedanken seiner Kirchencompositionen, sowie die seiner Opern sind sich unter sich zu ähnlich. Es ist anzunehmen, daß er entweder zu rasch und ohne die unerläßliche Selbstkritik gearbeitet, oder daß es ihm an einem glücklichen Gedächtnisse gefehlt hat, wodurch er selbst auf die Monotonie seiner Melodien hätte aufmerksam gemacht werden können.

In demselben Concert wurde noch eine Passion vom Kapellmeister Wolf in Weimar aufgeführt; ein gutes Werk, nur auch, wie alle Arbeiten dieses Componisten etwas trocken und zu eilig gearbeitet.

Der achte Brief enthält seine Ansichten vom deutschen Theater zu Berlin, der Operette, dem Trauerspiel, dem Familienstücke und dem Lustspiele. Nachdem er sich zuerst in einer sehr beachtenswerthen Weise darüber ausgesprochen, wie es sein sollte und könnte, schildert er die traurigen Verhältnisse, die wirklich sind. Namentlich ist es das Singspiel, welches er erbärmlich findet und er vermag nicht zu begreifen, wie ein Publikum, welches Gelegenheit hat die Mara, den Concialini und andere Sänger der Hofoper zu hören, noch Geschmack an Vorstellungen finden kann, wo allein großmäulige, gräuliche Sängerinnen und Liebhaber mit Nachtwächterstimmen auftreten. Doch ist es bekannt, wie lange es gedauert hat, bis unsere Schauspieler rein, richtig und schön singen lernten, und wie schnell sie das leider wieder verlernt und vergessen haben. Die Operetten von J. A. Hiller, den er beklagt, sich für solche Menschen so viele Mühe gegeben zu haben, finden seinen vollsten Beifall; nach ihm kommen die Singspiele des Kapellmeisters Wolf und des Hiller'schen Schülers Neefe

---

[1]) Giovanni Battista Pergolesi, 1710 zu Jesi geb., bildete sich Anfangs unter Domenico de Matteis und Gaetano Greco zum Violinspieler aus und studirte dann die Composition unter Durante und Feo. Zwischen 1731 und 1736, seinem Todesjahre, schrieb er eine große Anzahl viel bewunderter kirchlicher und theatralischer Werke; unter den ersteren ist sein kurz vor seinem Ende für die Minoriten des Klosters San Luigi geschriebenes „Stabat mater", unter den letzteren das 1732 componirte Intermezzo: „la serva padrona" die hervorragendste Pieçe.

zur Sprache. Vortrefflich ist die Abhandlung über die damals beliebten Operntexte; sie zeugt auf's Neue dafür, mit welcher Schärfe der Kritik und rücksichtslosen Logik der noch so junge Schriftsteller über alle Theile der Kunst nachgedacht hat.

Der neunte Brief (wie auch der folgende an den Herrn Concertmeister Veichtner in Mitau) von Potsdam aus geschrieben, führt uns zunächst in die Familie des von Reichardt stets so hochverehrten Concertmeisters Benda ein. Der alte Vater wird durch Gicht und andere üble Zufälle leider abgehalten ihm etwas vorzuspielen, aber sein Sohn Carl übernimmt die Stelle des Vaters. „Er spielte verschiedene Sonaten desselben und auch eigene Compositionen und erhielt im Adagio meine ganze Bewunderung. Der Hauptcharacter der Benda'schen Schule ist Adel, Annehmlichkeit und etwas äußerst Rührendes. Der Bogen wird lang und langsam über die Saiten gezogen, mit besonderem Nachdrucke hört man zuweilen einzelne Noten herausgehoben. Stärke und Schwäche nach der Höhe und Tiefe der Töne, vergleichbar dem Licht und Schatten in der Malerei bleiben stets im schönsten Verhältniß; die mäßigen, sorgfältig angewandten und edel gewählten Verzierungen, die nie die Kehle eines Sängers übersteigen und endlich einige äußerst bedeutende Nachläßigkeiten im Zeitmaaße, die dem Gesange das Gezwungene benehmen und die Gedanken als den eigenen Ausdruck der Empfindung des Solospielers erscheinen lassen, alles dies bestimmt die Eigenthümlichkeit des Benda'schen Adagio's. Wie ganz anders ist es doch bei den neumodischen Violinisten, die sich allein um die Schwierigkeiten bemühen und sich die Erregung einer flüchtigen Bewunderung zum einzigen Ziele setzen. Die Herren bemerken nicht, daß sie sich selbst erniedrigen und verunedeln, indem sie sich bestreben, geschickte Seiltänzer zu werden.

„Ich will dadurch die starken Allegrospieler durchaus nicht verachten; ich würde ja gegen mich selbst, der ich seit Jahren auch bemüht bin die größten Schwierigkeiten zu überwinden, sprechen, aber nie darf man den wahren Endzweck der Musik aus den Augen lassen. Ich bewundere den leichten Bogenstrich La Motte's, die unbeschreibliche Geschwindigkeit und unfehlbare Sicherheit Lolli's, die Fertigkeit, reine Intonation und Annehmlichkeit Ditter's, Pesch's, Fränzl's; allein einen Cramer[1]), der alles dies in sich zu vereinigen strebt, bewundere ich

[1]) Wir haben hier noch einige bedeutende Violinspieler des vorigen Jahrhunderts den schon früher genannten nachzutragen. Franz La Motte wurde zu Wien

nicht allein, ich liebe ihn zugleich; noch mehr aber zieht mich Benda an, der gar nicht nach Bewunderung strebt, sondern nur mein Herz zu rühren sucht, und der seinen Zweck so vollkommen zu erreichen weiß, daß er den Hörer mit der Empfindung, die er erregen wollte, ganz erfüllt.

„Ein anderer Sohn dieses würdigen Vaters, Friedrich Benda, ist ein vortrefflicher Clavierspieler und gründlicher Componist für sein Instrument, und auch Demoiselle Benda, die mich schon als Sängerin so sehr entzückt hat, spielt das Clavier mit einer Fertigkeit, Sicherheit und so vielem Ausdruck, wie es selten bei Damen getroffen wird".

1751 geboren. Ein speculativer Engländer, der sein Talent für die Geige erkannt hatte, kaufte ihn seiner Mutter förmlich ab, ließ ihn ausbilden und ging dann 1767 mit ihm auf Reisen. Er spielte mit großem Beifalle in Wien, Prag, Leipzig, Paris und London; besonders rühmte man sein Staccato mit Doppelgriffen und die außerordentliche Leichtigkeit und Gewandtheit seines Bogens. In London verlor Franz seinen Adoptivvater, gerieth in schlechte Gesellschaft und zuletzt in's Schuldgefängniß, aus dem ihn glücklicher Weise der von Lord Gordon 1780 angestiftete Pöbelaufstand wieder befreite. Es gelang ihm nach Holland zu entkommen, wo er aber schon im folgenden Jahre, 1781, starb.

Auch der bekannte Opern- und Operettencomponist Carl Ditters von Dittersdorf zählt zu den besten Geigern seiner Zeit. Er wurde 1739 zu Wien geboren und trat schon 1751 in die Dienste des General-Feldzeugmeisters Prinz Joseph Friedrich von Hildburghausen, bei dem er zehn Jahre in den angenehmsten Verhältnissen verlebte; dann war er Mitglied des kaiserlichen Hoforchesters und später Kapelldirector des Bischofs von Großwardein. Nach 1769 kam er auf einer Kunstreise nach Schlesien, wo ihn der Fürstbischof von Breslau, Graf Schafgotsch kennen und schätzen lernte und nun auf jede Weise zu fesseln suchte; er erwirkte ihm 1770 in Rom das Diplom eines Ritters vom goldenen Sporn, ernannte ihn zum Forstmeister des Fürstenthums Neiße und (nachdem er 1773 auch in den Adelsstand erhoben worden war) zum Amtshauptmann von Freyenwaldau. Nach dem Tode seines Gönners 1795 änderten sich seine Verhältnisse in der traurigsten Weise. Eine Jahre lang dauernde Krankheit hatte seine Kräfte und sein Vermögen erschöpft und eine äußerst schmale Pension gab ihn dem bittersten Mangel preis. Ein edelmüthiger Freund, Ignatz Frhr. von Stillfried bot ihm endlich eine Zuflucht auf seiner Herrschaft Rothlhotta im Taborerkreis unweit Neuhaus an und hier starb er 1799, zwei Tage nach Vollendung seiner Autobiographie, die er seinem Sohne noch in die Feder dictiren konnte. Dittersdorf zählt zu unsern genialsten und fruchtbarsten Componisten.

Wilhelm Cramer, 1743 zu Mannheim geboren, 1800 zu London gestorben, war ein Schüler vom ältern Stamitz, Basconni und Chr. Cannabich. Er wurde schon in seinem 16. Jahre nach der Rückkehr von einer für ihn sehr ruhmvollen Concertreise durch Holland in der churfürstlichen Kapelle angestellt. 1771 ging er nach London, wo sein Spiel solche Bewunderung erregte, daß ihn der König zum Director der Kammerconcerte und Orchesterchef an der Oper ernannte. — Sein Sohn ist der berühmte Clavierspieler und Componist Johann Baptist Cramer.

„Nun soll ich auch wohl noch sagen, wie mir der große Friedrich als Virtuose auf der Flöte gefallen hat? Im Adagio vollkommen gut, im Allegro gar nicht. Ersteres spielt er mit sehr vieler Empfindung und starkem Ausdrucke; das Tragen des Tones, die Feinheit im Gebrauche der Stärke und Schwäche, Manieren und Cadenzen, die dem Adagio vollkommen angemessen sind, Alles dies verdient die häufigen Bravo und Bravissimos der ihn accompagnirenden Künstler. Das Allegro aber spielt er ohne Feuer, die geschwinden Noten trägt er matt und schleppend vor, die langsamen ohne den gehörigen Nachdruck, durch den die beiden Tempo sich auch hier unterscheiden müssen".

Der zehnte Brief, ebenfalls von Potsdam aus datirt, führt uns zunächst in die neugebaute Stadt und ihre Umgebungen ein. Die schönen Straßen sind todt, die prachtvollen Häuser im Innern weder schön noch bequem; finstere Treppen, Thüren ohne Schlösser, unförmliche Zimmer und als Bewohner geringe Handwerker und Soldaten, machen jeden Fremden erstaunen. So war es auch unter dem letzten Könige in Berlin, der viele neue Häuser bauen ließ und in ihnen solange sie unbewohnt waren, Abends Lichter anzuzünden befahl, damit die Fremden glauben sollten, sie hätten alle Einwohner.

In Potsdam wohnten die Mitglieder der königlichen Kammermusik. Außer den Benda's fand Reichardt den berühmten Cellisten Jean Pierre Duport[1]) aus Paris, der zugleich Lehrer des Kronprinzen war. „Die Geschwindigkeit seiner Finger, Mannigfaltigkeit und Leichtigkeit seines Bogens und in beiden die vollkommenste Sicherheit ist unbeschreiblich; sein Ton ist immer rein, angenehm und völlig gleich, er mag spielen in welcher Lage er will. Wenn andere Cellisten mit der linken Hand dem Stege nahe kommen, so fängt man schon an zu bangen, denn nun geht das Quicken los und man kann sich des Ausrufs nicht enthalten: Warum Violinsachen auf der Baßgeige spielen wollen? Aber Duport greift auch in der äußersten Höhe vollkommen rein und behält immer den schönsten Violoncellton. Man kann behaupten, daß er im Allegro nicht übertroffen werden kann, daß dieses aber wohl im Adagio möglich ist, weiß Jeder, der Mara gehört hat.

---

[1]) Jean Pierre Duport, geb. 1741 zu Paris, gest. 1818 zu Berlin, war ein Schüler Bertaut's (gest. 1756), des Gründers der französischen Violoncellschule und hatte 1773 den Ruf nach Berlin bekommen; auf seinen Reisen durch Frankreich, England und Spanien hatte er sich den Ruhm eines ausgezeichneten Cellisten erworben.

Der König blies wie gewöhnlich Concerte von seinem Hofcomponisten Johann Joachim Quanz[1]). Dieser sonst gute Mann hatte auf des Königs musikalische Ansichten den größten Einfluß, war aber

---

[1]) Joh. Joach. Quanz, der Sohn eines Hufschmieds aus Oberschaden im Hannövrischen wurde 1697 geboren. Nachdem er viele Jahre bei den Stadtmusikern in Merseburg und Dresden conditionirt und die Kenntniß aller gangbaren Instrumente sich angeeignet hatte, kam er 1718 als Oboist in die königl. polnische Kapelle nach Warschau. Hier erst machte er die Flöte zu seinem Hauptinstrumente, nahm bei dem berühmten Buffardin († 1739) Unterricht darauf und bildete sich zum Tonsetzer bei dem polnischen Componisten Zelenka († 1745). Im Jahre 1723 reiste er mit dem Lautenisten Sylv. Weiß und J. Heinrich Graun nach Prag, um in der zur Krönung Karl's VI. aufgeführten Festoper „Costanza e Fortezza" von Fux mitzuwirken und 1724 erhielt er vom Könige die Erlaubniß, im Gefolge des polnischen Gesandten am römischen Hofe, des Grafen von Lagnasco, nach Italien zu gehen. Er benützte den Aufenthalt dort auf das Gewissenhafteste, um sich immer mehr in seiner Kunst zu vervollkommnen, machte die Rückreise über Paris und London und traf 1727 wieder in Dresden ein. Während des Carnevals 1728 kam auch der Kronprinz von Preussen mit seinem Vater dahin, hörte ihn und kannte von nun an keinen höhern Wunsch mehr, als von ihm Unterricht im Flötenspiele zu erhalten. Als König August von Polen noch in selbem Jahre in Berlin seinen Gegenbesuch machte, mußte ihn Quanz begleiten. Er trat nun schon zu Friedrich in ein näheres Verhältniß und dieser beharrte von da an so hartnäckig auf seinen Wünschen, daß der Dresdener Hof 1729 endlich dem Künstler die Erlaubniß gab, jährlich zweimal nach Berlin reisen zu dürfen, um dem Kronprinzen die ersehnte Unterweisung zu geben. Endlich, 1741, trat er mit einem Gehalte von 2000 Thlrn. auf Lebenszeit, außerdem noch einer besonderen Bezahlung für jede seiner Compositionen und auch 100 Ducaten für jede von ihm gefertigte Flöte, überdies mit der Freiheit, nicht im Opernorchester spielen zu dürfen, sondern blos in der Kammermusik und von Niemandes, als des Königs Befehlen abzuhängen, in die Dienste Friedrich's II. Er hatte täglich mit diesem Duette oder neue Concerte zu spielen, die er meist selbst componirt hatte und in den allabendlich stattfindenden Soiréen den Tact anzugeben. Sein Einfluß auf alle musikalischen Verhältnisse war bald so bedeutend, daß ohne seinen Willen und die Anwendung seines Einflusses nichts geschah und ihm die Bezeichnung „Musikpapst" mit vollem Rechte gegeben werden konnte. Ein anderes in Berlin vor dem Ausbruche des 7jährigen Krieges umlaufendes Witzwort characterisirt nicht minder seine Stellung: „Wer regiert den Preußischen Staat? — Das Schooßhündchen der Madame Quanz, denn der König läßt sich von Quanz, dieser von seiner Frau und Madame von dem Schooßhündchen regieren". Quanz hatte es verstanden, sich in des Königs Gunst unwandelbar bis an sein Ende, 1773, zu erhalten und war klug und vorsichtig genug gewesen, diese nie zu mißbrauchen. Man hat ihm mehrere Erfindungen und Verbesserungen an der Flöte zu danken und außerdem besitzen wir von ihm eine vortreffliche Flötenschule: „Versuch einer Anweisung, die Flöte zu spielen, 1751", ein Werk, das sich würdig neben Leop. Mozart's Violin- und C. Ph. E. Bach's Clavierschule stellt. Einige sehr hübsche Anecdoten über ihn theilen wir vielleicht noch im Anhange mit.

zugleich sehr empfindlich und leicht verletzt. Einstmals fand er sich durch eine Stelle in den critischen Briefen über die Tonkunst beleidigt und da das Werk in Berlin erschienen war, so benützte er eine gemüthliche Stunde seines königlichen Gönners, seine Klage anzubringen und das Verfahren des Schriftstellers gegen ihn, den Lehrer seiner Majestät, als eine Art Hochverrath darzustellen und er bat daher den König, den Verbrecher wenigstens auf einige Wochen nach Spandau zu schicken. „Lieber Monsieur Quanz" sagte der König, „die Strafe wäre für den Autor zu gelinde. Treib er's weiter mit ihm und schreib er ihn nieder!" — Quanz hat 299 Concerte für die Flöte geschrieben, bei dem 300sten überraschte ihn seine letzte Krankheit, in der er von seinem großen Schüler die liebreichste und sorgsamste Pflege erhielt. Von diesem wurde auch das unvollendete Werk durch ein letztes Allegro noch vervollständigt. Da alle Schwierigkeiten dieser Concerte der Fertigkeit des Königs angepaßt werden mußten, so konnte es nicht fehlen, daß sich viele derselben ähnlich sind, aber dennoch muß man erstaunen über die reiche Erfindung und das unerschöpfliche Genie Quanzen's, über den Fleiß, die Schönheit der Harmonie und der Anlage und Ausführung eines jeden Satzes. Seine Partituren sind vollkommen correct und voller Mannigfaltigkeit; in Ansehung des Accompagnements hatte er sich eine neue Manier ausgedacht; er läßt nämlich die Stimmen nicht in voller Harmonie begleiten, sondern oft nur den Baß, dann wieder die Geigen allein; er vertheilt alsdann die Harmonie in einzelne durchgehende Noten und macht, daß dadurch die Solopartie besser hervortritt; auch hat er in seiner Begleitung das Scherzare der Italiener mit bestem Erfolge angewendet.

„Einen andern geschickten Virtuosen und zugleich geschmackvollen Componisten, den Fagottisten Eichner[1]) habe ich in Potsdam ebenfalls kennen gelernt. Sein Ton ist voll und angenehm, und ohngeachtet es für ihn eigentlich keine Schwierigkeiten mehr gibt, so bleibt er doch hauptsächlich bei dem Singbaren und Gefälligen, welches seinem Instrumente so sehr angemessen ist. Ach, wie selten findet man diese Klugheit bei unsern Virtuosen; jeder möchte gerne aus seinem In-

[1]) Ernst Eichner, 1740 in Mannheim geboren, 1777 in Berlin gestorben, einer der berühmtesten Fagottisten seiner Zeit, war um 1770 in der Herzoglichen Kapelle zu Zweibrücken angestellt, entwich aber, als man ihm den Abschied verweigerte und ging nach London; seit 1773 war er in preußischen Diensten.

strumente etwas anderes machen, als wozu es von Natur aus bestimmt ist; die Cellisten eine Geige, der Violinist eine Pickelflöte, der Fagottist eine Trompete; die Bläser wollen die Schwierigkeiten der Saiteninstrumente überwinden und diese streben nur wieder nach den Effecten, die blos jenen eigenthümlich sind, und die eigentlichen Zwecke der Kunst gehen darüber verloren".

Kurz nach dem ersten Bande der Briefe erschien das kleine Schriftchen „über die deutsche comische Oper", Hamb., bei C. F. Bohn, 1774. Das Werkchen will Reichardt selbst nur als eine Fortsetzung des achten Briefes, worin er seine Ansichten über die Operette ausgesprochen, angesehen wissen. In der Einleitung zu der überaus trefflichen Abhandlung widerspricht der Verfasser der allgemein verbreiteten Meinung, daß wir Deutsche in den Künsten nur Nachahmer anderer Nationen seien und sucht zu beweisen, daß unter allen Nationen wir die erste comische Musik gehabt hätten und das schon zu Anfang des XVII. Jahrhunderts. Daß man also sehr Unrecht thue, nur die italienische und französische comische Musik zu bewundern und die deutsche als eine neu angehende Sache über die Achsel anzusehen. Damals lebten in verschiedenen kleinen Städten Ober- und Niedersachsens zwölf Bache als Organisten und Cantoren, die alljährlich einmal mit ihren Familien in Eisenach oder Arnstädt zusammen kamen, um sich in Gemeinschaft einen vergnügten Tag zu machen, wobei es denn auch nicht an musikalischen Belustigungen fehlte. Zuerst wurde andächtig ein Choral gesungen und dann wurden gemeinschaftlich musikalische Quodlibets ausgeführt, bei deren Anhören und Ansehen auch die ernsthaftesten Männer nicht aus dem Lachen kommen konnten.

„Dann hat man aus derselben Zeit ein Stück: „Hamburger Jahrmarkt" betitelt[1]), dessen Musik überaus comisch ist, und G. Ph. Telemann[2]), fürstl. Baireuthischer und Eisenach'scher Kapellmeister und

---

[1]) „Der Hamburger Jahrmarkt" und „Die Hamburger Schlachtzeit", beide Opern von Reinh. Kaiser wurden 1725 aufgeführt; früher schon, 1710 war eine andere comische Oper desselben Componisten, „Le bon vivant" oder „Die Leipziger Messe" gegeben worden. Comische Partien kamen jedoch zu jener Zeit in jeder Oper vor. (Siehe Schletterer: „Das deutsche Singspiel").

[2]) G. Ph. Telemann, zu Magdeburg 1681 geboren, gest. zu Hamburg 1767, schrieb während der 16 Jahre seines Aufenthaltes in letzterer Stadt 30 Opern, von denen viele comische waren, z. B. „Die verkehrte Welt 1727", in der schon die Ouverture dem Titel entsprach, denn die Bäße führten die Melodie, während die Geigen den Baß spielten u. s. w.

Cantor und Musikdirector zu Hamburg ließ schon zu Anfang des XVIII. Jahrhunderts mehrere comische Opern in letzterer Stadt aufführen. Der Grund, warum diese Hamburger Opern so schnell vergessen wurden, liegt sowohl in ihrer schlechten Poesie, als in der deutschen Singart; in beiden waren wir unendlich weit hinter andern Völkern zurückgeblieben. Während unsere Dichtung aber in den letzten Jahrzehnten einen Aufschwung genommen hat, stehen wir im Gesange den Fremden noch immer nach. Solange ein guter Gesang unter uns nicht allgemeiner wird, vermögen die comischen Opern gar keinen Nutzen zu schaffen und es wäre besser, die hunderte von unberufenen, gedankenlosen und trockenen Tonsetzern, die jetzt comische Opern schreiben, würden dem Publikum das Gefallen und den Genuß an guten Lustspielen durch ihre Werke nicht schmälern und verkümmern.

„Die Gestalt, welche das Singspiel in der Mitte des XVIII. Säculums erhielt, haben wir dem verdienstvollen J. A. Hiller in Leipzig zu danken. Er verwarf die langen, weitschweifigen Arien als für das Comische unschicklich und erfand dafür eine eigene, dem französischen Rondeau sich nähernde Form, oder gab anstatt der Arien auch blos einfache Lieder. Schon aus seinen Symphonien kann man erkennen, wie er den Character des ganzen Stückes sorgfältig überdacht hat. Alle seine Gedanken zeigen eine weise Oeconomie und originelle Gestaltung; er hat das große Verdienst jederzeit bequem für alle Instrumente zu setzen, was seine Werke auch geringern Kräften leicht ausführbar macht; seine Melodien sind immer gefällig, natürlich und rührend[1]). Nun folgt eine sehr verständige und eingehende Zergliede-

---

[1]) Reichardt gibt hier einige Definitionen, die wir unsern Lesern nicht entziehen möchten:

Liebhaber der Musik ist der, der an dem Anhören oder auch Ausüben musikalischer Stücke Vergnügen findet, ohne daß er sich weiter um die Gründe desselben und die Regeln der Kunst überhaupt bekümmert. In neuern Zeiten ist zu dem Anhören und Ausüben noch das Selbstschreiben hinzugekommen, wo jeder Liebhaber sich als solcher die Quinten- und Octavenfreiheit und alle Abweichungen von den Gesetzen der Kunst erlaubt, die doch in der Natur unseres Ohres und Geschmackes gegründet sind. Noch neuer aber ist der Gebrauch, daß jeder Liebhaber nicht nur für seine Ohren, die oft Mydasohren sind und auf Kosten seiner Papierrechnung schreibt, nein, wenn er einen Thoren von Verleger antrifft, der Alles ohne Unterschied druckt, so theilt er seine Mißgeburten der ganzen Welt mit und macht uns dadurch das Compliment, daß er uns für eben so glücklich von der Natur beohrt hält, als er es selbst ist u. s. w.

Kenner ist der, der sich bemüht die Regeln der Kunst zu studiren, insoweit sie nothwendig sind, ein musikalisches Stück aus Gründen beurtheilen zu können.

rung der comischen Oper: „Die Jagd", von Hiller. Es wird Nummer für Nummer durchgesprochen und auf jede Schönheit im Gesange, in der Declamation, der Instrumentirung und der Anlage der Tonstücke hingewiesen. Dieser Analyse schließt sich ein „Freundschaftlicher Brief (an Bock in Marienwerder) über die musikalische Poesie" an. „Derjenige Dichter oder Componist, sagt Reichardt darin, der behauptet, daß die deutsche Sprache zur musikalischen Behandlung nicht befähigt sei, spricht seine eigene Schande aus". Allerdings macht sie dem Poeten und Componisten mehr Mühe als die italienische, aber gleichwie Metastasio mit größter Sorgfalt nur wohlklingende Worte zu seinen Versen wählte, so muß der Deutsche auch alles Harte und namentlich Worte mit zu vielen Mitlauten und unmusikalische Buchstaben überhaupt zu vermeiden suchen. Dabei muß die Sprache des musikalischen Dichters ungezwungen, deutlich, fließend und rührend, oder kurz gesagt, die natürliche Sprache der Empfindungen und Leidenschaften sein. Der Dichter binde sich nicht blos an die gewöhnlichen Formen der Singstücke (Ode, Cantate u. s. w.), sondern erlaube sich in der Versification alle Arten der Sylbenmaaße und wähle zu jeder Stelle die für den Ausdruck und die Empfindung geschickteste. Er vermeide alle unnützen oder schwülstigen Bilder und Malereien und jede Weitschweifigkeit u. s. w."

Zum Schlusse entwickelt Reichardt seine Ansicht über die Composition eines Gedichtes an einer Ode[1]) seines Freundes, die er ganz frei behandelt und ohne Rücksicht auf die Verse, nur wie es der Inhalt der Textesworte verlangt, in Musik gesetzt sehen will.

Im Jahre 1775 erschien in demselben Verlage als weiteres Supplement der Briefe „das Schreiben über die Berlinische Musik" (an Szervanski). Das Ganze erscheint als eine Lobrede auf die Berliner Componisten, Virtuosen und musikalischen Schriftsteller. Der Verfasser vertheidigt den Berliner Geschmack, die Ansichten, von denen

Meister selbst ist nur der, der den ganzen Umfang der Kunst, ihre Regeln und Vorschriften genau kennt und sie auch selbst durch Compositionen in Ausübung zu bringen vermag.

[1]) An Seline: Kein Mißgeschick droht unserm Leben, das Cythärea nicht versüßt u. s. w. Die Composition findet sich unter den Cantaten Nr. 1 in den Gesängen für das schöne Geschlecht (siehe p. 218).

die Tonsetzer ausgehen und behauptet, daß Berlin in Ansehung seiner musikalischen Leistungen sich mit jeder andern Stadt messen, ja über sie triumphiren dürfe.

Der zweite 1776 herausgekommene Theil „der Briefe eines aufmerksamen Reisenden, die Musik betreffend", enthält neun Briefe, die von verschiedenen Orten aus geschrieben sind. Im Vorbericht beklagt sich der Verfasser auf's Bitterste über ein Mißverständniß, das durch die Verdrehung eines Satzes in der Schrift: „Ueber die comische Oper" durch einen Recensenten zwischen ihm und Weiße, dem Dichter der Jagd entstanden sei und wodurch ihm „der ganze Wisch verhaßt gemacht wurde". Dann verwahrt er sich gegen den Vorwurf, daß seine Briefe nur eine Nachlese von Burney's musikalischen Reisen wären, da er doch an den meisten Orten schon früher als Burney gewesen sei und jedenfalls gründlichere Einsicht in die musikalischen Verhältnisse sich verschafft habe, als dieser.

Der erste Brief (an seinen Freund Bock gerichtet) ist, wie die beiden folgenden von Hamburg aus geschrieben: Reichardt spricht darin im Allgemeinen von den angenehmen Verhältnissen, in denen er in dieser Stadt lebt, von der allerfreundschaftlichsten Aufnahme, mit der ihn Bach[1]) beehrt hat, der ihm unermüdlich nicht allein seine

---

[1]) Wir haben es bisher immer versäumt, über diesen von Reichardt so hoch geachteten Künstler eine Notiz zu geben, weshalb wir hier eine solche nachholen. Carl Philipp Emanuel Bach, der zweite Sohn des großen Seb. Bach wurde 1714 in Weimar geboren. Nachdem er in Leipzig und Frankfurt a. d. O. Jurisprudenz studirt hatte, ging er 1738 nach Berlin, um sich hier ganz mit Musik zu beschäftigen. 1740 wurde er Accompagneteur Friedrich's II., 1767 an Telemann's Stelle Musikdirector in Hamburg; er starb daselbst 1788. In Folge seines Aufenthaltes in Berlin nannte man ihn „den Berliner" und nach seiner Uebersiedlung nach Hamburg „den Hamburger Bach".

In Beziehung auf ein späteres Wort Göthe's über Reichardt ist die Stelle des ersten Briefes, in der dieser von seinem intimen Verhältnisse zu Bach spricht, interessant: „Wie froh man seinen Weg beschleunigt, wenn am Ziele desselben ein längst gewünschtes Glück den Eilenden erwartet. Du weißt es, wie lange und wie sehr ich es wünschte, wie ich vor Begierde brannte, den großen Bach ganz kennen zu lernen. Ich habe nun das Glück gehabt. Herr Kapellmeister Bach beehrt mich mit der allerfreundlichsten Aufnahme und läßt es nicht dabei bewenden, daß er mir, so oft ich zu ihm komme — wie oft dies geschieht, kannst du aus meiner bekannten Zudringlichkeit zu großen Männern schließen — mit unermüdlicher Gefälligkeit vorspielt — wodurch er mir denn auf die allerglücklichste Weise Gelegenheit gibt, ihn ganz zu studiren. Auch außer dieser Glückseligkeit, die schon weit über mein

Claviersachen, sondern auch seine größeren Gesangwerke: „Die Israeliten in der Wüste", „Die Grazien" vorspielt, ihn mit köstlichen Manuscripten beschenkt, mit ihm die schönsten Spaziergänge besucht und überhaupt Alles aufbietet, um ihm den Aufenthalt so angenehm wie möglich zu machen. Der Verfasser kommt nun wiederholt auf das vorzügliche Clavierspiel des Meisters zurück. Auf seinem schönen Silbermann'schen Claviere spielt er nicht nur ein langsames, sangbares Adagio mit dem allerrührendsten Ausdrucke, er hält auch eine lange Note durch alle Grade der Stärke und Schwäche aus[1]); sein Ton ist gleich schön im höchsten Fortissimo wie im allerfeinsten Pianissimo. Schlüßlich gibt der begeisterte Briefschreiber einen Vergleich zwischen der italienischen, für den Flügel berechneten Spielweise und der deutschen, für das Clavichord geeigneten.

Der zweite Brief enthält einen Hamburger Opernbericht. Die Aufführung des Hiller'schen Singspiels: „Lisuart und Dariolette" war mit Ausnahme der Leistungen der älteren Mademoiselle Ackermann[2]) höchst mittelmäßig. Daran schließt sich eine gedrängte Analyse der Composition und eine Masse interessanter Bemerkungen über die Dichtung und die Wahl günstiger Opernsujets.

Der dritte Brief beginnt mit der Klage, daß außer Bach kein einziger Musiker von Verdienst und Ansehen in Hamburg lebe, — die Ripienisten sind schlecht, die Sänger elend, doch gibt es gute Dilettanten, — deshalb greift der Verfasser in vergangene Zeiten zurück und führt in der Aufeinanderfolge die bedeutendsten Tonkünstler aus Hamburgs früheren Tagen auf.

Bitten und Begehren geht, hilft er mir hier den Aufenthalt durch die beste Aufnahme in seinem Hause und die angenehmsten Spazierwege nach den schönsten Gegenden der Stadt so angenehm als möglich zu machen".

[1]) Das war allerdings nur auf dem Clavichord möglich, wo die Saiten nicht durch Hämmer, sondern durch Tangenten berührt wurden.

[2]) In Hamburg spielte seit 1765 die Gesellschaft des bekannten Schauspielers Conrad Ackermann, eines früheren Mitgliedes der Schönemann'schen Truppe, geb. 1710 in Schwerin, gest. in Hamburg 1771. Nach seinem Tode führte seine Wittwe, vor ihrer Verheirathung mit ihm Madame Schröder, die Direction der Hamburger Bühne bis 1780 fort; sie starb hochgeachtet und allgemein bedauert 1792. Ein Sohn von ihr aus erster Ehe war der berühmte Schauspieler Friedrich Ludwig Schröder (1744 bis 1816), eine Tochter, die von Allen die sie sahen, bewunderte Charlotte Ackermann, zu ihrer Zeit die vorzüglichste Soubrette der deutschen Bühne (auch Reichardt hält sie für die beste Sängerin, die er je auf dem deutschen Theater gehört), der Kunst aber leider zu frühe durch den Tod entrissen (geb. 1758, gest. 1775).

Das größte Genie darunter ist Reinhard Kaiser (1673—1739), der seine glänzende Laufbahn als Operncomponist im Jahre 1692 mit dem Schäferspiel Ismene in Braunschweig begann und von 1694 an und während seines vierzigjährigen Aufenthaltes in Hamburg 116 vollständige Opern schrieb. Sein Leben war das abenteuerlichste, das man denken konnte; heute in dulci jubilo, in Glanz und Pracht, bei Wein und schönen Frauen hinrauschend, morgen in Armuth und Verfolgung umschlagend. Doch rettete ihn immer wieder sein wunderbares Talent, die unerschöpfliche Fundgrube reizender Melodien, die er nur so von sich zu schütteln braucht. „Ich finde" sagt Reichardt „in seinen Arbeiten oft einen solchen natürlichen, fließenden, lieblichen und rührenden Gesang, der so schmelzend, so herzdurchdringend ist, daß er zu Thränen rührt. Dies Sanfte und Anmuthige scheint der Hauptzug seines musikalischen Characters zu sein; auch in starken, erhabenen Ausdrücken findet man hie und da Züge des Genie's. Ich erstaune, wenn ich seine Opern ansehe, über die großen Schwierigkeiten, die er für die Sänger geschrieben. Was müssen zu der Zeit nicht für Sänger in Hamburg gewesen sein? Oder was müssen die Hamburger damals für Ohren gehabt haben? Es ist indessen doch kaum zu vermuthen, daß Kaiser etwas componirt hätte, was seine Sänger nicht gut auszuführen vermochten. Die elende Poesie, die er meist zu bearbeiten hatte, verleitete ihn jedoch auch häufig zu unmusikalischen Malereien, die zu seiner Zeit sehr beliebt waren und zu lächerlichen und unästhetischen Ausschweifungen". Bei all' seiner genialen Natur war Kaiser übrigens ein Ehrenmann, dem die Achtung und der Dank der Nachwelt gebührt.

Georg Philipp Telemann (1681—1767) auch ein Mann von vielem Genie und ein musikalisch und wissenschaftlich gebildeter tüchtiger Meister wurde 1721 in Hamburg Cantor und Musikdirector; er war der Vorgänger Bach's und Kaiser's Nachfolger, gleich fleißig und gewandt auf dem Gebiete geistlicher und weltlicher Musik, die damals allerdings nicht weit auseinander lagen. Telemann hatte nie Unterricht in der Musik erhalten und sich nur aus sich selbst und auf vielfachen Reisen, die ihn sogar bis Paris führten gebildet; trotzdem steht er den Besten seiner Zeit nur wenig nach. Seine Fruchtbarkeit ist staunenerregend; außer 12 vollständigen Jahrgängen Kirchenmusiken (für jeden Sonn- und Feiertag des Kirchenjahres eine eigene Cantate enthaltend und dies fortgesetzt durch 12 Jahre), hat er über 160 größere

Kirchenstücke für besondere Feierlichkeiten, eine große Anzahl von Oratorien und Cantaten, über 40 Opern, mehr als 300 Ouverturen und unzählige Arien und kleinere Instrumentalstücke geschrieben. „Seine ersten Arbeiten sind von den spätern sehr verschieden; in diesen ist er ganz gefällig und leider oft Jedem gefällig. Abgesehen davon, daß auch seine Reise nach Frankreich vielen Einfluß auf seine Richtung hatte, bequemte er sich wirklich oft nach Leuten vom übelsten Geschmack, daher man unter seinen trefflichen Werken so vieles Mittelmäßige findet und so manche ungeheuerliche und läppische Schildereien".

Johann Mattheson (1681—1764), ein Mann von tiefer Einsicht und ausgebreiteter Wissenschaft auf dem Gebiete der Kunst, ein sehr schlagfertiger und kampflustiger Schriftsteller, bis zum Uebermaaße fleißig und thätig und tüchtig in Allem, was er ergriffen hat. Sein bedeutendstes Werk: „Der vollkommene Kapellmeister" gehört heute noch zu den geschätztesten musikalischen Schriften. Er war zugleich so allseitig gebildet, daß er eine Oper dichten, componiren, selbst darinnen die Hauptpartie singen, sich todtstechen und endlich noch den letzten Act am Flügel selbst dirigiren konnte. In Allem was die Musik betrifft, war er sattelfest wie kein Anderer. Er sang nicht allein vortrefflich, sondern war auch ein tüchtiger Clavier- und Orgelspieler. Die Theorie der Musik hatte er gründlich inne und alle Orchesterinstrumente, als Gambe, Violine, Flöte, Oboe u. s. w. wußte er zu tractiren; daneben wurden aber auch alle andere Künste (Tanzen, Reiten, Fechten) und verschiedene Sprachen (französisch, italienisch und englisch) getrieben und zuletzt war das Alles nur Nebensache, denn er studirte mit größtem Eifer als Berufswissenschaft die Jurisprudenz. Außer 21 großen theoretisch-musikalischen Schriften hat er noch zahllose Compositionen, Dichtungen, Uebersetzungen, juristische Abhandlungen u. s. f. hinterlassen, theils gedruckt, theils im Manuscript. Der witzige Kaiser nannte ihn nur „die weiße Cravatte". Er starb, etwas schwerhörig geworden, als Königl. Großbrittanischer Legationsrath, Herzogl. Holsteinischer Kapellmeister, wie auch Canonicus und Cantor am Dom, 88 Jahre alt und vermachte in seinem Testamente zum Bau einer neuen Orgel der Michaeliskirche die Summe von 44,000 Mark.

Zu gleicher Zeit mit Mattheson und Kaiser war von 1703 bis 1708 Georg Friedrich Händel (1684—1759) in Hamburg; er schrieb dort seine vier ersten Opern (Almira, Nero, Florinde und

Daphne) und begann eigentlich von hier aus seine reiche, glänzende Künstlerlaufbahn.

Der vierte Brief (an Kreuzberg?) von Braunschweig datirt, beschäftigt sich mit dem dortigen Kapellmeister Joh. Gottfried Schwanberger und dessen neuester Oper: „Romeo und Julie". Er hatte seine Studien während 6 Jahren in Italien gemacht und blieb nun auch sein ganzes Leben hindurch der einmal eingeschlagenen Künstlerrichtung treu; er spielte zugleich das Clavier mit solcher Leichtigkeit, Fertigkeit und Delicatesse, daß er darin wenige seinesgleichen hatte. Seine Claviersonaten sind von einer Annehmlichkeit und Lieblichkeit und offenbaren einen so edlen Geist, daß sie hierin gar nicht übertroffen werden können.

Außer den genannten spricht sich der Verfasser noch über den Violinisten Petsch und den Cellisten Mattern (gest. 1789), sowie den Clavierspieler Fleischer und namentlich über dessen Operette: „Das Orakel" weitläufiger aus.

Der fünfte in Magdeburg geschriebene (und an Szervansky gerichtete) Brief handelt von einer Zusammenkunft und einer von Morgens 8—1 Uhr dauernden musikalischen Unterredung mit dem dasigen tüchtigen Musikdirector Joh. Heinr. Rolle, einem guten, gefälligen Mann und von dessen sehr schönem Oratorium: „Der Tod Abel's".

Der sechste und siebente Brief (an Bock in Marienwerder und an J. A. J.. in K.?) berichten über den Aufenthalt in dem so berühmten oder vielmehr als so sehr musikalisch verschrieenen Leipzig. Der Verfasser zählt zuerst die musikalischen Kräfte dieser kunstsinnigen Stadt auf (Hiller, Löhlein, Tromliz, Hertel, Neefe, die beiden Berger, Corona Schröter u. s. w.) und verweilt dann längere Zeit bei Hiller's: „Anweisung zum musikalisch richtigen Gesange", 1774 erschienen, und bei dessen comischer Oper: „Die Liebe auf dem Lande".

Das Theater, 1766 vom Obersten des Chursächsischen Ingenieurcorps von Fesch erbaut, ist ziemlich groß. Bewundernswürdig darin sind der Vorhang und der Plafond, beide von Oeser meisterhaft gemalt. Im Sommer wird hier, wo sich die Musik recht gut ausnimmt, das große Concert gehalten.

Es spielte während Reichardt's Anwesenheit gerade die Döb-

belin'sche Gesellschaft. Ihre Leistungen werden folgendermaßen besprochen: „Von den Sängern will ich auch gar kein Wort sagen; es sind nicht Sänger, sondern Schauspieler; es sind aber auch nicht Schauspieler, sondern arme, unglückliche Leute, die ihr Brod nicht anders zu verdienen wissen, man muß Mitleid mit ihnen haben. Oder häufiger, es sind liederliche Leute, die in ihrem Metier, zu dem sie geschickter wären, nicht Lust zu arbeiten hatten, man muß sie auspfeifen. Unrecht wäre es, wenn ich mich über die schlechte Theatermusik aufhalten sollte: denn es sind nicht Musiker, die sie ausführen, sondern größtentheils arme Studierende, die sich ein Nebengewerbe daraus machen, um sich zu erhalten".

„Die aufgeführte Composition, die eigenthümlichste, welche ich je von Hiller gehört, ist durchgängig so schön, daß ich mir kein Stück darin anders wünschen möchte. Aus dem ganzen Werke leuchtet des Meisters Genauigkeit und Feinheit im Characterisiren der Personen, sein Talent für das Comische und eine nur ihm eigenthümliche Gabe, einen natürlichen und zugleich ausdrucksvollen Gesang zu schreiben, hervor. Von besonderem Interesse ist die Schilderung des sogenannten großen Concertes, aus dem sich späterhin die berühmten Gewandhausconcerte entwickelt haben. Hiller dirigirte sie. Die Symphonien, die oft wiederholt werden, hört man zuweilen gut ausführen; die Arien und Concertstücke, wenn auch gut gewählt und executirt, werden immer schlecht begleitet, da zu wenige Proben davon gehalten werden. Außer seinem Solo ist der Virtuose sogar verpflichtet, der Gleichheit wegen seine besondere Geschicklichkeit zu verbergen und er gilt alsdann nicht mehr, als der Unterste gelten sollte, dem man gemeinhin nur Ein Licht auf's Pult steckt, ich meine den Bratschisten, von dem man allgemein glaubt, daß er gut genug spiele, wenn man ihn nur eben so wenig hört, als er in seinem Winkel gesehen wird".

„Uebrigens ist das Concert so gut wie alle andern öffentlichen Concerte beschaffen, außer daß der Eingang etwas Mystisches hat, indem man durch eine gemeine Herberge einen Gang hinaufgeführt wird, so daß man sich eher ein heimliches Halsgericht vermuthen sollte, als einen hellen Saal[1]) voll galanter Gesellschaft, die vielleicht ein wenig

[1]) So wird das Concertzimmer genannt, welches die Größe einer mittelmäßigen Wohnstube hat, die auf der einen Seite mit einem hölzernen Gerüste für die Spie-

mehr gepudert ist, ein wenig steifer sitzt und ein wenig unverschämter über Musik raisonnirt als anderswo, übrigens aber die schöne Gabe des Plauderns und Geräuschemachens mit allen übrigen Concertgesellschaften gemein hat".

„Zwar steht dafür ein Kaufmann, der die Besorgung des Concertes auf sich hat zur Wache und klopft, wenn Jemand gar zu laut spricht, mit einem großen Ladenschlüssel an's Clavecin, welches er dadurch zugleich verstimmt, indem er jenen Stillschweigen befiehlt, die es doch nicht halten. Dieses heldenmüthige Betragen schränkt er aber nur auf die Mannsleute ein, für die Frauenzimmer hat er die in Paris erlernte Höflichkeit, sich zu ihnen zu gesellen und den Discours zu vermehren. Das ist das große Concert. Ich wünschte dem verdienstvollen und braven Manne, der es leitet, ein vortheilhafteres Glück an einem Orte, wo man seine Verdienste besser erkennen und belohnen würde".

Der achte Brief aus Dresden datirt, beklagt es zuerst, daß die Zeiten Hasse's vorüber sind. Doch findet der Reisende in Gottfried August Homilius, dem Cantor an der Kreuzkirche, einem Schüler Seb. Bach's, nicht nur den besten Kirchencomponisten, den Deutschland damals besitzt, sondern auch den größten Organisten, den er je gehört hat. Er hat die Gefälligkeit ihn einen ganzen Vormittag auf der herrlichen Silbermann'schen Orgel in der Frauenkirche, wo er früher Organist war, vorzuspielen. Seine freie Phantasie und seine Kenntniß der Harmonie, sein Reichthum an Gedanken, seine Fertigkeit und lebhafte Einbildungskraft reißen den Hörer zu lauter Bewunderung hin. Er führte zuerst ein schwieriges Fugenthema, dann den Choral: „O Haupt voll Blut und Wunden" ganz meisterhaft durch und zeigte dabei eine große Kenntniß und feine Wahl der Stimmen im Registriren. Zuletzt spielte er noch zwei Trio's ganz im Geiste Graun's. Noch bewundernswürdiger ist Homilius als Kirchencomponist, wo er sogar Graun übertrifft; seine Stücke haben Hoheit und Würde, rührenden, edlen Gesang, Kühnheit und Feuer und bethätigen überall den Fleiß und die Kenntnisse des Meisters. Außer

---

lenden, auf der andern mit einer hohen hölzernen Gallerie für Zuschauer und Zuhörer in Stiefeln und ungepuderten Köpfen verbaut ist. Die einzige Zierde des Saales ist das sehr gut getroffene Bildniß des Churfürsten.

Homilius lernt Reichardt noch die bedeutendsten Mitglieder der Oper und Kapelle kennen; den berühmten Oboisten Besozzi, den Flötisten Gögel, die Geiger Ulich, Hunt und Recuda sen., (Schüler Tartini's) und jun., den Cellisten Megelin.

Unter den Genannten ist Besozzi der hervorragendste; er ist einer der vollkommensten Virtuosen auf seinem Instrumente. Man muß staunen, wie er dasselbe in seiner Gewalt hat; er kann darauf machen, was er will. Andere Oboisten haben entweder nur Annehmlichkeit oder besitzen viele Fertigkeit, er aber hat beides im vollkommensten Grade. Er bringt die größten Schwierigkeiten, die selbst einem Geiger zu schaffen machen, mit Leichtigkeit und Reinheit heraus. Wie er darin unübertroffen ist, so ist die Delicatesse seines Spieles fast unnachahmlich. Sein Ton, den er zu einer Stärke anwachsen lassen kann, die unbegreiflich und erstaunungswürdig ist, vermag auch wieder so sanft, lieblich und angenehm zu werden, daß er als ein Muster für Sänger gelten kann. Ebenso sind seine Vorträge und Ausdrücke, das Frappante und die eigenthümlichen Accente, mit denen er eine Melodie zu schmücken weiß, meisterhaft. Wüßte man nicht, daß geschickte Virtuosen auf Blasinstrumenten Mittel hätten, die Luft zu menagiren, so würde man glauben, er müsse eine Lunge haben, die von der anderer Menschen ganz verschieden ist, denn er kann einen Ton in so unglaublicher Länge fortdauernd aushalten, ihn während der Zeit zu verschiedenen Malen stufenweise zur höchsten Stärke steigen und wieder zum fast gänzlichen Ersterben fallen lassen und dabei den gleichsten und reinsten Triller schlagen, daß alle Zuhörer in ganz ungewöhnliches Erstaunen versetzt werden. Noch seltener ist seine Erscheinung, da er zugleich ein gründlicher Componist und feiner musikalischer Theoretiker ist.

Die einzige gute Musik, die man während Reichardt's Aufenthalt in Dresden zu hören bekam, war die in der katholischen Kirche, einem schönen in italienischem Geschmacke aufgeführten Gebäude, das sich aber für musikalische Wirkung schlecht eignete. Die aufgeführten Musikstücke waren entweder von Hasse componirt oder von den vier dafür angestellten Kirchencomponisten, die monatlich abwechselnd die nöthigen Kirchenstücke zu schreiben haben; es sind dies die Herren Naumann der jetzige Kapellmeister, dann Schürer, Schuster und Seidelmann, welche letztere italienische comische Opern und Kirchenstücke mit Einer Feder schreiben. Die Aufführung der Musiken

ist ungleich, die Sänger sind höchst elend, dem Orchester hört man noch immer die Zuchtmeisterhand Hasse's und Pisendel's an.

„In voriger Woche hörte ich Hasse's berühmtes „Te Deum". Ich habe selten etwas gehört, das mehr Wirkung machte. Es ist nur die Ausführung eines Unisono, welches das Thema ausmacht und das hernach die Stimmen zur Begleitung beibehalten bis fast an's Ende, wo man plötzlich glaubt eine Fuge zu hören, während es nur ein imitirender Satz von großer Wirkung ist, der das Ganze feurig beschließt. Das Graun'sche „Te Deum" ist größer in der Harmonie, das Händel'sche bedeutender in der Arbeit, aber keines von beiden macht diesen Effect. In einer Hasse'schen Musik, die am Sterbetage des letzten Königs aufgeführt wurde, habe ich mehr Arbeit und Fleiß als in irgend einem andern Werke dieses Meisters gefunden, aber ich muß gestehen, daß sie geringere Wirkung that, als jedes der übrigen Stücke, die ich von ihm kenne".

In der großen Oper ward nicht gespielt, für den Winter hatte man eine italienische Opera buffa unter der Direction des Signor Bustelli. „Seine prima donna, Signora Calori soll ehedem eine gute, tragische Sängerin gewesen sein, jetzt wird sie alt und ist ihrer Stimme nicht mehr recht mächtig. Signor Tibaldi singt sehr schlecht oder vielmehr er krächzt wie ein Rabe, er ist aber ein so vollkommener Acteur, daß man sich fast comischeres nicht denken kann. Man findet es leider bei allen italienischen comischen Operngesellschaften, daß die besten Acteurs elende Sänger sind und man verlangt es fast gar nicht mehr, daß sie gut singen sollen". Bei Hof ist nur an Galatagen Concert, desto mehr wird aber bei dem Herzoge Karl von Curland, der selbst Virtuose auf der Flöte ist, musicirt.

Noch sind als Clavierspieler die Herren Binder und Transchel und Mademoiselle Basemann zu nennen.

Der letzte Brief ist (an den Herrn von Diericke?) aus Schluckenow im böhmischen Gebirge geschrieben und beschäftigt sich zumeist mit der Untersuchung der Frage: „woher es kommt, daß die Böhmen musikalischer sind, als ihre Nachbarn".

In den Landschulen wird überall zugleich Singen und das Spielen auf den verschiedensten Instrumenten gelehrt, „man sieht daher in jedem Dorfe an Sonn- und Feiertagen den Chor voller Bauern, die ihrem Herrgott oder Heiligen zu Ehren und dem übrigen Theil der

Gemeinde zur Erbauung geigen, flöten, posaunen und trompeten, daß die Gewölbe und Gräber erschallen". Dieser doch im Ganzen unvollkommene Unterricht kann aber allein die geschickten Virtuosen nicht hervorbringen, die man aus Böhmen in allen Kapellen Europas findet. Sie kommen meist aus dem Riesengebirge und den drei Grafschaften: Tetschen, Schluckenow und Hanspach, die alle an der sächsischen Gränze liegen. Die Bewohner dieser Gegenden sind nun zugleich ein Handelsvolk, das weitverzweigte Verbindungen unterhält. Diejenigen Böhmen aber, die handeltreibend die Welt durchziehen, lassen ihre Instrumente nicht liegen, sondern suchen überall zu hören und zu lernen. Die meisten Adeligen lassen für ihre Privatkapellen viele ihrer Untergebenen zu tüchtigen Künstlern bilden und die andern werden durch den Aufenthalt in der Kunststadt Prag zu Musikern und Virtuosen gemacht. Das geht so fort vom Vater auf den Sohn, vom Bruder auf die Schwester, von der Stadt hinaus auf's Dorf, vom Schloß in die Hütte. Die Musik liegt in Böhmen förmlich in der Luft, mit ihr wächst das Kind auf, sie schmückt das Leben des Mannes und ist der Trost und die Freude des Greises.

Reichardt fügt zum Schlusse hier zwei Beispiele an, die seine Behauptungen beweisen sollen. Ein Handelsmann Namens Holfeldt in der Grafschaft Schluckenow schickt seinen Sohn[1]) 1760 in kaufmännischen Geschäften nach den Niederlanden. Der junge Mann spielte, da er von Hause wegging, schon „einen guten Contrebaß". Die Geschäfte gingen nicht wie sie sollten, wurden vielleicht auch nicht mit dem gehörigen Eifer betrieben, der Contrebaß wurde fleißiger als je gestrichen, Holfeldt's Mitwirkung allenthalben gesucht und er endlich zu einer Reise nach Paris beredet. Hier übertraf ihn keiner; er erhielt eine Stelle im Orchester der großen Oper und trat zuletzt selbst als Solospieler auf. Zehn Jahre war er bereits in Paris, als ihn sein Vater plötzlich zurückrief, weil er seiner Unterstützung bei den ausgebreiteten Geschäften nicht länger mehr entbehren wollte, aber auch nach der Rückkehr zu den früheren Beschäftigungen mochte er seinen geliebten Contrabaß nicht missen und Reichardt hörte ihn mit Verwunderung während der Messe in der Dorfkirche ein Concert spielen, wie er es in großen Städten nie gehört hatte.

---

[1]) Geboren 1738.

Das zweite Beispiel bietet das dreizehnjährige Töchterchen seines Gastfreundes Schwabe, der, selbst ehedem ein guter Geiger und Schüler des berühmten Zucchi in Mailand, in Gemeinschaft mit dem Rector der Schule zu Schluckenow das Kind zu einer Claviervirtuosin herangebildet hat, die nicht nur das, was sie geübt hatte, mit großer Fertigkeit und Nettigkeit vortrug, sondern auch Alles, was man ihr vorlegte, so richtig und distinct vom Blatte spielte und mit solch' ungezwungener Leichtigkeit ausführte, daß man darüber nur erstaunen mußte.

Zweites Buch.

(1776—1794).

(Fortsetzung der Autobiographie. Veröffentlicht im 15. Jahrgang der „Leipziger Allgemeinen musikalischen Zeitung, 1813". Nr. 37 und 39).

Ich befand mich eben — so fährt Reichardt in seiner Autobiographie fort — im August des Jahres 1775 als preußischer extraordinärer Kammersecretär in dem königlichen Domainenamte Ragnit in Litthauen, als der geheime Finanzrath Tarrach aus Berlin auf einer Untersuchungsreise daselbst durchpassirte und die Pferde wechselte. Während der Stunde, da Alles sich bemühte den für die Provinz so wichtigen Mann zu bedienen und zu unterhalten, erzählte dieser unter anderm auch sehr zufälliger Weise als eine großstädtische Neuigkeit, daß der alte, dicke Hofcomponist Agricola, der immer so ungeheuer viel Bier zu trinken pflegte, — die Unterredung kam vielleicht von dem starken lithauischen Bier und der dortigen Gewohnheit, viel davon zu trinken, auf den ehrlichen Tonsetzer, — vor einigen Monaten gestorben sei und der König bereits von Naumann aus Dresden und von Schwanenberg aus Braunschweig Probeopern eingesandt erhalten habe, die ihm aber zu wenig in der Manier Hasse's und Graun's gehalten schienen, als daß er davon hätte befriedigt sein können.

Diese Worte fielen zündend in meine Seele; ich gedachte der großen italienischen Oper: „le feste galanti", die ich während meines letzten Aufenthaltes in Berlin componirt, aber bald darauf unvollendet bei Seite geworfen hatte, weil sie mir zu sehr in der Weise von Graun und Hasse gehalten schien, zu sehr verrieth, wie jene beiden Operncomponisten mir zum Muster gedient hatten, obgleich mancher Satz

darin vorkam, der von der Bekanntschaft mit der neuern italienischen Musik deutlich genug Zeugniß gab. Ein kühner Entschluß wurde sogleich gefaßt und ausgeführt.

Kaum war der Finanzrath wieder abgereist, als ich meinen braven Wirth, den Amtsrath Kallenberg ersuchte, mich in der nächsten Nacht zu einem, einige Meilen entfernt wohnenden Nachbarn, den Amtsrath Schöne, der ein schönes Gestüt hatte, fahren zu lassen. Man kannte mich als einen passionirten Reiter, fand nichts Auffallendes in meiner Bitte und gewährte sie bereitwillig. Dort übernachtete ich und auch von hier aus wurde ich wiederum am folgenden Morgen um einige Meilen in der Richtung nach Königsberg zu weiter zum Amtsrath Keidel befördert, der mich endlich am selben Tage noch vollends nach Königsberg hineinbringen ließ. Es war gerade der berlinische Posttag, den ich nicht gerne versäumen wollte und so schrieb ich denn sofort an den Concertmeister Benda in Potsdam, der mich noch kurz vorher so überaus freundlich und liebevoll bei sich aufgenommen hatte, meldete ihm im Vertrauen meinen Entschluß, eine italienische Probeoper an den König einschicken zu wollen und ersuchte ihn, sie demselben zu überreichen. Dann nahm ich meine ziemlich unansehnlich geschriebene Partitur zur Hand und ergänzte schnell das noch Fehlende.

Benda, der eben am Chiragra litt, ließ meinen Brief durch seinen alten, vertrauten Freund, den Musikdirector Jacobi[1]) beantworten, wie folgt:

Potsdam, am 8. Sept. 1775.

„Es hat der Herr Concertmeister Benda mir aufgetragen, Ihren Brief zu beantworten, welcher ihm gestern durch den Postboten zu seiner größten Verwunderung ist eingehändigt worden: weil er zum Schreiben, wegen Schwäche der Hand, ganz unvermögend sich befindet: so ist das ganze Geheimniß nothwendiger Weise, welches Sie ihm nur allein im freundschaftlichen Vertrauen überschrieben, mir auch entdeckt worden. Erschrecken Sie über diese unerwartete Nachricht bei Leibe nicht! ich werde es an Niemanden zu Ihrem Nachtheil verrathen, sondern vielmehr bemüht sein, was in meinem

---

[1]) Dieser tüchtige Mann bekleidete die ehemalige militärische Kapellmeisterstelle, welche Friedrich Wilhelm I. zur Bildung seiner Regimentshautboisten errichtet hatte und stutzte da Knaben aus dem militärischen Waisenhause in Potsdam zu Garde- und Regimentsmusikern zu.

geringen Vermögen steht, Alles beizutragen und gemeinschaftlich an Ihrem Gesuch mich mit Herrn C. M. Benda berathen, wie bereits der Anfang hiedurch zeiget, daß es vielleicht nach Wunsch für Ihnen ausschlagen und bald gute Folgen davon erwartet werden können.

„Wann Sie den Entschluß gefaßt, die Rechtshändel, worauf Sie sich mit Fleiß gelegt hatten, wiederum fahren zu lassen und die Tonkunst allein zu treiben vorzüglich erwählet (nach meiner geringen Einsicht befleckt man in diesen Geschäften auch nur Papier: dahingegen jene das Gewissen bei Vorfällen nicht unbesudelt lassen. Sap. sat.), so ist auch, dem Vernehmen nach, Ihre Reise nach Rußland durch eine Krankheit unterbrochen und auf Anrathen der liebwerthen Eltern gar aufgegeben worden, daß Sie also gerne im Lande bleiben und die erledigte Stelle eines Ober-Componisten hier bei Hofe anzunehmen geneigt wären, wann Sie unter annehmlichen Bedingungen dazu einen Ruf erhielten; und deshalb vorhero beim Könige von Ihrer Geschicklichkeit durch Herrn C. M. Benda einige Beweise angebracht hätten 2c. Hierauf melde Ihnen, wie dieses auf Anrathen des Herrn C. M. Benda am Füglichsten werkstellig gemacht werden kann. Schicken Sie Ihre Partitur von der Oper gerades Weges an den König und schreiben Sie dabei ganz kurz Ihre Meinung; inssonderheit aber führen Sie darinnen mit an, wie Graun und Hasse Ihnen zum Vorbilde gedient, denen nachzuahmen Sie sich äußerst angelegen sein ließen, und wie Sie in den Reisen durch Deutschland auch eine Zeitlang in Dresden bei letzterem sich einen Zutritt gebahnet; nun aber mit dem erreichten Talent — und so ferner, was Ihre Feder noch hinzuzufügen gereizet werden möchte, Ihr Schicksal darauf gelassen erwartend.

„Der König hat schon vor sechs Monaten nach einem solchen Subjecte, wie Sie in der That begabet sind, gefraget; allein die Klugheit verstattete dem Herrn C. M. Benda nicht, Jemanden vorzuschlagen, weil es eine mißliche Sache ist, die da zu üblen Folgen den Weg öffnen könnte. So hat der Monarch denn selbst welche auf die Bahn gebracht und aus Dresden von Herrn Naumann's Arbeit eine Oper kommen lassen, auch demselben die Dienste mit 1000 Thlrn. jährlichen Gehalts freigestellet. Dieser aber verlangte 2000! Sein Styl ist aber weder Graunisch noch Hassisch, indem er die übersandte Oper für das venetianische

Publikum gemacht[1]) und auch daselbst mit großem Beifall ehemals aufgeführt worden ist. Vor einigen Wochen erhielt der König wieder eine Oper aus Braunschweig von Herrn Schwanenberger; diese schickte er sogleich an Herrn Benda, sie ist aber noch nicht zur eigentlichen Prüfung gelanget, weil jetzo die Herbst-Manövres abzuthun sind, dürfte wohl vor Ende des Monats nichts Musikalisches zum An- und Vortrag kommen. Dahero eilen Sie, damit Sie nicht zu spät Ihrer Probe untergehen dürfen, sondern noch zu rechter Zeit im Cabinete erscheinen. Welches der König sogleich Herrn Benda dann gemein machen dürfte. Da es Gelegenheit geben wird, für Ihnen zu sprechen. Wären Sie doch schon längstens auf den Einfall gerathen, sich dem Könige bekannt zu machen, und zwar gleich nach des Agricola Ableben, so wären Sie vielleicht bereits im Dienste und genössen des Defuncti Besoldung von 800 Thlrn. jährlich. Was dünket Ihnen bei diesem Lohne! wäre Ihre Arbeit dafür, oder wohl gar mit Wenigerem, weil Sie noch dazu ein Landeskind, zum Dienst des Königs verpflichtet sind, hinreichend befriedigt? Zumal wenn Sie noch mit der Zeit mehrere neben sich zu ernähren übernehmen wollten? es müßte Ihnen das bekannte Sprüchwort trösten: „Mit vielem hält man Haus, mit wenigem kömmt man aus". Dahero man Ihnen bei der Denkungsart des Königs für ein großes Salair nicht Bürge sein kann. Werden Sie gerufen, so fragen Sie zuvor, unter welcher Bedingung? erfahren Sie solche, dann wäre Zeit, sie anzunehmen oder fahren zu lassen. Dieses mein wohlmeinender Rath. Uebrigens verharre jederzeit ꝛc." **C. J. Jacobi.**

Als ich diese Antwort erhalten hatte, ließ ich meine Opernpartitur sogleich in drei ordinäre Pappbände binden und sandte sie mit folgendem Briefe direct an den König nach Potsdam:

---

[1]) Naumann hatte bei seiner dritten Anwesenheit in Italien, 1772—74, für Venedig vier Opern geschrieben; wahrscheinlich schickte er eines der beiden für das Theater S. Benedetto componirten Werke an den König, also entweder „il Solimano", Text von Migliavetto oder „Hypermnestra", Text von Metastasio; die dritte Oper: „le nozze disturbate" war eine comische, die vierte: „Isola disabitata" nur für ein Privattheater bestimmt. Reichardt äußert sich jedoch bei Gelegenheit der Besprechung der Naumann'schen Biographie von Meißner, daß die Partitur der Oper: „la Clemenza di Tito", die er 1768 oder 69 zum Beilager des Churfürsten geschrieben hatte, dem Könige vorgelegen habe. Schwanenberger hatte seine neue Oper: „Romeo e Giulietta" eingesandt.

Sire!

„Eurer Königl. Majestät wage ich eine Oper zu überreichen, bei deren Bearbeitung mir Hasse und Graun Muster gewesen. Ein hoher Kennerblick wird entscheiden, ob der Componist derselben es verdient, die ehrenvolle Stelle eines Graun's zu bekleiden. In tiefster Ehrfurcht u. s. w."

Königsberg, den 26. Sept. 1775.

J. F. Reichardt.

Mit umgehender Post erhielt ich von Berlin folgendes vom König unterzeichnetes Cabinetsschreiben:

„Seine Königl. Majestät von Preußen ꝛc., unser Allergnädigster Herr, wollen dem Musico Reichardt zu Königsberg in Preußen, auf dessen eingesandte Oper hiermit zur vorläufigen Antwort nicht vorhalten, daß Höchstdieselbe solche vorhero probiren lassen wollen, um zu beurtheilen, ob und in wie weit solche denen Arbeiten eines Graun's und Hasse's zur Seite gestellt zu werden verdiene".

Potsdam, den 20. October 1775.

Friedrich.

Sobald die Oper abgeschickt war meldete ich mich, der ich mich bisher zu Hause gehalten hatte, bei meinem zweiten Chef, dem Obermarschall von der Gröben, Vorstand des Consistoriums, bei welchem ich als Secretär angestellt war. Diesem braven Minister, der sich durch Geradheit und Derbheit als Original auszeichnete, war schon eher mein eigenmächtig gewagter Schritt anzuvertrauen, als dem Oberpräsidenten von Domhard, dem Chef der preußischen Domainenkammer, wiewohl er bei all' seinem großen, strengen Diensteifer auch ein sehr populärer Mann war. Dem Herrn von der Gröben stand ich jedoch näher; er war ein eifriger Musikfreund, wir spielten viel zusammen und ich war sein täglicher Tischgenosse. Bei unserer ersten musikalischen Uebung entdeckte ich ihm meinen gewagten Schritt, vor dem ich Niemanden um Rath fragen wollte, weil ich dachte, daß in entscheidenden Fällen des Lebens jeder in sich selbst Rath und Entschluß finden müsse. Ich theilte ihm auch mein Bedenken mit, mich vor einer entscheidenden Antwort des Königs bei dem Oberpräsidenten wieder zu melden. Nachdem er nun auch Jacobi's Brief gelesen hatte, sagte er in heiterm, vertraulichem Tone: „Wißt ihr was? Wir wollen auf mein Gut nach . . . . . reiten und da die Hasen und Füchse ängsti-

gen, bis die Antwort kommt". Das geschah auch am folgenden Morgen und so brachte ich die schicksalsbange Zeit anfänglich zwischen den abwechselnden Freuden und Genüssen der Jagd, der Musik und der Tafel sehr fröhlich zu. Zuletzt aber, als der ganze November und die Hälfte des Dezember verstrich ohne irgend eine Nachricht von Potsdam, wurde ich doch sehr ängstlich. Man erfuhr zwar, daß der König sehr krank sei, zuweilen wurde er auch wohl schon todt gesagt; das war aber ein schlechter Trost für den unruhig Harrenden. Endlich kam ein Brief vom Herrn Jacobi, folgenden erfreulichen Inhalts:

Potsdam, den 4. Dez. 1775.

„Sie werden einer Nachricht begierigst entgegensehen, welche man Ihnen aber nicht eher ertheilen können, indem die Maladie des Königs es bishero verhinderte, nun aber je mehr und mehr Hoffnung zeiget, daß es bald damit zur völligen Besserung gelangen wird. Wie Se. Königl. Majestät denn gestern den Herrn C. M. Benda zu sprechen verlanget, wohin sich derselbe Nachmittags verfügte, und gleich beim Hereintritt ins Zimmer den Rapport von der Beschaffenheit Ihrer Opera ablegte. Worüber Höchstdieselben Dero besondere Zufriedenheit sehr gnädig marquirt haben, auch gefragt, wie viel Gehalt Sie wohl verlangen möchten? Hierauf war nun eine Anwort prompte nöthig, welche diejenige nicht weit übersteigen mußte, die Se. Majestät ohnlängst an den Herrn Naumann durch Herrn C. M. Benda geben ließen. Dahero dieser unser Mentor repliciret: Wie Sie mit 1200 Thlrn. jährlich würden zufrieden sein. Se. Majestät haben diese Forderung genehmigt und befahlen, Ihnen solches in Dero höchstem Namen zu schreiben, daß Sie nunmehro solchergestalt engagirt und Ihre Anherokunft beschleunigen sollen. Ein mehreres werden Sie künftig erfahren. Von dieser Sache wollen Sie aber aus gewissen Ursachen allda, außer Ihren lieben Eltern, Niemanden was wissen lassen. Hier wissens nur unserer Drei, worunter Herr Koch von der Opera buffa mit uns bekannte, Ihnen salutirende aufrichtig zu der Function eines Kgl. Preußischen Kapellmeisters von Herzen felicitiren. Eilen Sie also, so geschwinde es sich will thun lassen, nach Potsdam zu kommen, um sich Sr. Majestät dem Könige präsentiren zu lassen, welche die Carnevalszeit über Dero Gesundheit hier zu pflegen Sich entschlossen haben. Uebrigens weiß jetzo nichts mehr, als Ihnen von Gott eine glückliche Reise anzuwünschen". **J. C. Jacobi.**

Nun wurden die Reisezubereitungen schnell gemacht und die Reise selbst in Begleitung eines guten Freundes aus Berlin, des Wittwenkassen-Rendanten Schüler angetreten und in möglichster Eile zurückgelegt. Auf der sehr kalten Reise fiel nichts Merkwürdiges vor, es müßten denn ein paar kleine komische Scenen aus Graudenz des Erzählens werth sein. Dort fand mein Reisegefährte an dem Postmeister Wagner, — später durch eine Beschreibung seiner Gefangenschaft in Sibirien während des 7jährigen Krieges bekannt geworden, — einen alten, guten Freund, der darauf bestand, den Reisenden einen lustigen Abend in seinem Hause zu veranstalten. Es wurden in aller Eile Freunde aus dem Orte geladen und Küche und Keller machten dem gastfreien Wirthe alle Ehre. Indem man eben im Begriffe war, sich zum wohlbereiteten Mahle zu setzen, kamen einige andere Bekannte mit Extrapost angefahren, die nun auch ersucht wurden Theil an unserer Freude zu nehmen, aber darauf bestanden, forteilen zu müssen, um während der Nacht noch die beiden großen, vier Meilen langen Stationen nach Culm und Bromberg machen zu können. Sie fuhren auch wirklich sofort trotz der größten Dunkelheit ab. Wir ließen es uns unterdessen im warmen, hellerleuchteten Zimmer, bei unversiegbarer Quelle des besten Ungarweines die lange Nacht behaglich sein und erwarteten ruhig den anbrechenden Tag zur Weiterreise. Eben im Begriffe einzusteigen, sehen wir jene eiligen Reisenden wieder ankommen, die nun auch zu ihrem Schrecken den Posthof von Graudenz erkennen. Es war ihnen übel ergangen. Schlafend kamen sie vor dem Posthofe in Culm an. Um in ihrer Ruhe nicht gestört zu werden, hatten sie schon vorher ihrem Bedienten das Postgeld gegeben, damit er die folgenden vier Meilen bis Bromberg davon berichtigen könne. Das hatte der auch halb im Schlafe gethan und war dann auf seinen Bocksitz wieder zurückgekehrt, um wie seine Herrn ebenfalls zu schlafen. Als nun der Postillon mit seiner träumenden Gesellschaft vor dem Posthause in Culm ankommt, findet er den Platz davor so voll Wagen und Geschirr, daß er um solches herumlenken und auf der Rückseite anhalten muß. Der neue Postillon sieht nun die Deichsel nach Graudenz gerichtet, spannt an, fährt ohne den Schlummer der Reisenden zu stören ab und langt mit ihnen des Morgens glücklich wieder in Graudenz an. Zur Fahrt in der langen kalten Nacht und den vergeblich bezahlten acht Meilen Extrapostgeld hatten sie nun noch einen artigen Hagelregen von Spott und Gelächter seitens der lustigen Nachtgesellschaft zu ertragen.

Wir fuhren nun unter dem Geleite einiger auf gut polnisch aufgesessenen Gastfreunde früher von Graudenz ab, als jene bedauernswerthen Nachtreisenden und blieben auch bis Berlin vor ihnen. Doch nun kam die Reihe der kleinen Abenteuer an uns. Die gutherzigen Graudenzer Freunde hatten es abscheulich gefunden, daß wir in so kalter Winterszeit mit Hüten auf den Köpfen reisten und beschenkten uns daher mit schönen polnischen, damals modischen Conföderationsmützen von blauem Sammt mit blauer Baranke eingefaßt. Sehr warm bedeckt, fuhren wir ab, aber mit den unbehaglichsten Empfindungen kamen wir auf der nächsten Station an; es fror uns fürchterlich an den Köpfen. Wir hatten uns vermuthlich während des Schlafens über den halb offenen Wagen vorgebückt und Beide unsere schönen Mützen verloren. Am Christabend erreichten wir endlich Berlin, traten bei einem Freunde des Rendanten ab und feierten noch den Rest der heitern Nacht mit den braven Leuten, mit denen ich bald auch in nähere Verbindung kam.

Als ich am ersten Feiertag in Potsdam anlangte und in der goldenen Krone abstieg, war meine erste Frage an den Wirth: „Wie befindet sich der König?“ Der lange, hagere Gastwirth, mit einer politischen Stutznase im ernsten Gesichte, legte den rechten Zeigefinger über die Lippen, kniff die Augen zu und lispelte endlich leise: „Todt! todt! aber still! es soll noch nicht bekannt werden“. Ein zufälliger Umstand hatte in Potsdam wirklich diese Meinung erzeugt und verbreitet. Den König, der gewohnt war, erst im späten Herbst von dem nahe vor der Stadt liegenden Sans-Souci aus das Potsdamer Schloß zu beziehen, hatte die Krankheit dort überfallen und bis tief in den Dezember draußen gehalten. Als er nun aber so weit genesen war, daß er ohne Gefahr hereingebracht werden konnte, hielt man es für unanständig die Portechaisen-Träger eher in's Zimmer desselben kommen zu lassen, als bis er wohleingepackt in der festverschlossenen Portechaise saß. So wurden sie auch wieder in Potsdam aus dem Schlafcabinet fortgeschickt, ehe dieselbe geöffnet wurde. Diese Leute nun, die, wie alle ihresgleichen am liebsten das Schlimmste glauben, sagten mit bedenklicher Miene: „Hereingetragen haben wir den Alten, ob aber todt oder lebendig, das wissen wir nicht: schwer genug war er für einen Todten“.

In dem Hause des Concertmeisters Benda aber wurde ich bald eines Bessern belehrt. Doch dauerte es noch acht bis zehn Tage, ehe

der König Jemanden vor sich ließ. Endlich erhielt Benda den Auftrag, den neuen Kapellmeister vorzustellen. Ich hatte schon erfahren, daß einige Arien aus meiner Oper vom Castraten Giovanni Coli[1]), der behufs seiner Mitwirkung in des Königs Kammermusik in Potsdam wohnte, im Concerte zu dessen Zufriedenheit vorgetragen worden waren. Da ich nie Furcht, am wenigsten je Menschenfurcht gekannt hatte, so trat ich voll muthigen Vertrauens in das Gemach Friedrich's II. Es war Abend. Der König lag der Thüre gegenüber in seiner gewöhnlichen ~~gewöhnten~~ militärischen Uniform auf einem Sopha, mit einer hellblauen seidenen Decke bedeckt, den alten großen Hut auf dem Kopfe, nur seitwärts von einigen hohen Wachskerzen beleuchtet. Als wir vor dem Schirme, der die innere Thüre des Zimmers umgab hervortraten, lüftete er etwas den Hut und hieß uns näher kommen. Aber die kleinen Windspiele, die er immer um sich hatte, fuhren mit solchem Gebelle auf uns zu, daß ich gleich den Entschluß faßte mitten im Zimmer stehen zu bleiben, bis die Hunde zur Ruhe gebracht waren. Trotz der Mühe, die sich der König gab, sie durch Zuruf und Karessen zu beschwichtigen, währte es doch eine geraume Weile, bis ihm dies gelang. Endlich trat ich dicht vor das Sopha hin; Benda blieb etwas seitwärts stehen. Indem der König mich mit seinen großen, herrlichen blauen Augen stark fixirte, sagte er: „Wo seyd Ihr her?“ — „Aus Königsberg in Preußen“. — „Wo habt Ihr Musik studirt?“ — „In Berlin und Dresden.“ — „Seyd Ihr in Italien gewesen?“ — „Nein, Ew. Majestät; aber — (im Begriff, ihn zu bitten, mich recht bald hinzuschicken, fiel er mir eifrig in's Wort; die hohle, weiche Stimme stark erhebend und uns Beide fast zugleich ansehend, rief er:) „Das ist sein Glück! Hüt er sich für die neuern Italiener: so'n Kerl schreibt ihm wie 'ne Sau“.

Obwohl ich auf das schlechte Deutsch des Königs schon vorbereitet war, so kostete es mich jetzt doch Mühe das Lachen zu verbeißen. Sonderbar kam es mir auch vor, daß er mich in dieser ersten Audienz bald Ihr, bald Er nannte, da man mich nur auf das Letztere, der damali-

---

[1]) Giovanni Coli aus Siena kam gleichzeitig mit der Sängerin Bartolotti 1764 nach Berlin. Beide sangen zuerst, aber nicht zu des Königs Zufriedenheit, in Graun's Oper: „Merope“. 1768 mußte er, da es an einer ersten Sängerin mangelte, auf Befehl des Königs die Rolle der Iphigenia in Graun's gleichnamiger Oper übernehmen, was unendliches Gespött unter dem Publikum hervorrief.

gen Ehrenbenennung vorbereitet hatte, mit welcher die königlichen Brüder, die Minister und Feldmarschälle angeredet wurden; nur Bediente und gemeine Leute pflegte er „Ihr" zu nennen. Später, als er nie wieder Ihr zu mir sagte, wurde es mir so erklärt, daß er mich das erste Mal als seinen Unterthan Ihr genannt, mit dem Er aber erst seinen Kapellmeister beehrt habe.

Der König sprach viel und lange über Musik überhaupt, ließ sich in sehr kleine Details, die Composition betreffend ein, und man erkannte leicht das Bestreben, seine Kenntnisse darin zeigen zu wollen. Wiederholt kam er darauf zurück, daß bei ihm allein noch die wahre Musik, wie sie zur schönsten Zeit in Italien geblüht habe ein Asyl fände, die Italiener jetzt gänzlich ausgeartet wären und allerwärts an andern Orten nur das modische italienische Geklingle und Geleyere beliebt und betrieben werde. Er ließ sich sehr umständlich über die eigentliche Beschaffenheit der ächten großen Oper aus, und das war denn nichts anderes, als eine Zergliederung der alten italienischen Hasse'schen und Graun'schen Oper, wo jede Hauptperson einige bedeutende Arien von verschiedenem Character haben müsse — ein Adagio anzubringen sei, das recht cantabile wäre, wobei der Sänger seine Stimme geltend machen und seinen Vortrag zeigen, auch wohl beim Da Capo seine Kunst in verschönernden Variationen bequem darthun könne; — eine Allegro-Arie mit brillanten Passagen, eine parlante Actions-Arie und ein Duett für den ersten Sänger und die erste Sängerin, worin sie über Eine Melodie im Vortrage wetteifern könnten. In allen diesen Stücken müßten die großen Tactarten gewählt werden; die kleinern $^2/_4$, $^3/_8$ u. s. w. blieben für die Nebenpersonen. Diese müßten in jeder Oper einige Arien im angenehmen Tempo di Minuetto haben. In allen diesen Singstücken müßte mit den Tonarten passend gewechselt werden, so daß nicht zwei Arien aus einem und demselben Tone aufeinander folgten. Die Molltöne wären aber auf dem Theater ganz zu vermeiden, sie wären zu traurig und zu rührend[1]). Die Theatermusik müsse immer angenehm bleiben, selbst in tragischen und pathetischen Situationen. In den Recitativen solle fein

---

[1]) In der Oper: „Demofoonte" von Graun hatte der König die schöne Arie aus G moll: „Misero pargoletti" wirklich nicht ausstehen können, weil sie zu rührend war und sie mußte deshalb immer gegen die angenehmere Arie aus Hasse's gleichnamigem Werke vertauscht werden (s. p. 223).

fleißig und mannigfaltig modulirt werden, und in jede Oper gehöre wenigstens ein großes mit vollem Orchester accompagnirtes Recitativ. In der Instrumentalbegleitung wäre sonst immer auf Klarheit und Einfachheit zu sehen, damit die Singstimmen nie übertäubt würden und freien Spielraum behalten könnten; in den Ritornells, die gut ausgeführt werden müßten, wären kräftige Unisonosätze, die am besten schlössen, fleißig anzubringen u. s. w.

Als ich vorbrachte, daß dies auch die wahre Theorie sei, nach welcher Leonardo Leo und Leonardo da Vinci[1]) die neue italienische Oper erfunden und festgestellt hätten, daß Hasse und Graun nur die treuen Nachfolger jener beiden gewesen, die unter sich ohngefähr dieselbe Verschiedenheit des Characters hätten, als diese beiden deutschen Meister, frug der König, ob Opern von Leo und Vinci da oder zu erhalten wären, man müsse doch einmal eine solche hören. Ich bejahte dies und nannte „l'Olimpiade" von Leo und „Semiramide riconosciuta" von Vinci, die ich selbst besaß. Als die Rede noch besonders auf Hasse kam, dessen Feuer und edlen Character der König mit richtigem Urtheil sehr hervorhob, so daß man wohl erkennen konnte, wie sehr er ihm den Vorzug vor Graun gab, erwähnte ich auch der letzten Oper von Hasse: „Piramo e Thisbe"[2]). „Das ist keine ordentliche Oper", sagte der König etwas heftig, — „das ist man so 'ne kleine Operette; es sind ja fast gar keine rechte, ganze Arien mit ausgeführten Ritornells und Da Capo's d'rinn, alles ist klein zugeschnitten, aber hübsch; er setzt auch da immer gut und bequem für den Sänger; das ist freilich immer die Hauptsache". Ich bemerkte, daß die bei diesem Componisten sonst so ungewöhnliche Form in der

---

[1]) Leo (1694—1756?) der größte Componist und Lehrer der Neapolitanischen Schule war ein Schüler Pitoni's. Er ist in allen seinen Werken ausgezeichnet durch Großheit der Empfindung, Klarheit des Styles und Meisterhaftigkeit in der Ausarbeitung. Seine Kirchenstücke sind von ergreifendster Erhabenheit und dabei doch auch wieder von herzrührendster Innigkeit und seine theatralischen Compositionen zeichnet Pathos, Leidenschaft, wahrer dramatischer Ausdruck und Angemessenheit der Characteristik für jegliche Situation aus.

Vinci, ebenfalls ein Neapolitaner, ausgezeichnet als Operncomponist, hatte durch Gaetano Greco seine musikalische Ausbildung erhalten. Vinci war 1690 geboren und starb um 1734 in Folge des Genusses vergifteter Chocolade, die ihm ein Verwandter einer römischen Dame aus Rache dafür, daß er sich vor Andern eines vertrauten Verhältnisses mit ihr gerühmt, gereicht hatte.

[2]) 1769 in Wien componirt.

genannten Oper daher käme, weil er sie zu einer Privat=Hofaufführung für die Erzherzoginnen selbst geschrieben habe; es läge vielleicht auch eine Art von Rivalität mit Gluck, der damals, als Hasse in Wien lebte, das declamatorische Operngenre eingeführt hätte, zu Grunde. Mit „Piramo e Thisbe" habe er gewissermassen die Mitte zwischen der alten und neuen Schreibart halten wollen. Der König ließ mich aber nicht ausreden, sondern fiel mit den heftigsten Ausdrücken und Schimpfworten sehr hart über Gluck her, der gar keinen Gesang habe und nichts vom großen Operngenre verstehe u. s. w. Er duldete darüber auch wenig Widerspruch und der gute ängstliche Benda sagte mir nachher, daß er gezittert habe, als ich nur noch einigermassen Einwürfe gegen ein so dedicirt ausgesprochenes Urtheil des Königs zu erheben versuchte.

Man hatte die Thorheit begangen, dem Könige zur Zeit, als Gluck mit seinen Opern „Orfeo" (1762) und „Alceste" (1767) seine große Reform begann, einige Arien daraus von italienischen Castraten, die nur gurgeln und schluchzen können, im Concert hören zu lassen. Das hieß aber nicht viel mehr, als ein Stück aus einer herrlichen Theaterdecoration herausschneiden und das Bruchstück in eine Tabaksdose einsetzen. Auch kennt man ja die sinn= und gefühllosen Urtheile, die damals in der Berliner allgemeinen Bibliothek von Agricola und später selbst in Nicolai's Reisen über Gluck und dessen Opern gefällt wurden hinlänglich, um daraus abnehmen zu können, was man dem Könige über diesen Meister und seine Werke sonst noch vorgeschwatzt haben mag. Es wäre unbegreiflich, wie ein Mann von Friedrich's Geist, für eine Kunst, die er selbst so sehr liebte und so eifrig betrieb, so beschränkt auf das einzige, an sich schon eng begränzte Genre bleiben konnte, wenn man nicht auf den eigentlichen tieferen Grund zurückginge, aus welchen sich die Beharrlichkeit in seinem Geschmacke und die Zähigkeit, mit der er am einmal als richtig Erkannten festhielt, erklären lassen.

Als er 1740 zur Regierung kam, war er von dem damaligen Zustande der Künste und Wissenschaften wirklich auf's Genaueste unterrichtet. Er hatte bis dahin ihnen fast einzig seine Zeit gewidmet. Dies konnte nun, als er den Thron mit dem Vorsatze bestieg selbst zu regieren und sich als Held und Eroberer Ruhm und Macht zu erwerben, nicht so fortgehen. Von jetzt an durften ihm Künste und Wissenschaften nur noch Erholungsgenüsse bleiben, zu denen er nach den Ge=

schäften der Regierung, nach den Anstrengungen des Krieges sich zurückziehen konnte. Diese wahrhaft königlichen Grundsätze hinderten ihn natürlich daran, den Fortschritten und Neuerungen auf diesen Gebieten so ernstlich und aufmerksam wie bisher zu folgen; sein Königssinn litt es aber nicht, ein Zurückbleiben hinter seiner Zeit zuzugestehen oder ein solches gelten zu lassen und so entstand in ihm die Maxime: So soll es fortan damit bleiben. In Frankreich und Italien, wo für ihn ja doch nur Kunst und Literatur blühten, waren sie auf dem einmal eingeschlagenen Weg auf den Gipfel ihrer Entwicklung angekommen, und manches Product neuerer Dichter und Künstler, das dem Könige zu Gesichte kam, mochte ihn in seinen Ansichten nur bestärken. Für die Musik kam nun aber noch besonders das hinzu, daß er damals schon von Männern umgeben war, die einen hohen Begriff von der Kunst hatten, die wohl wußten, daß die Tonkunst (nach ihrer Meinung) in Italien die höchste Blüthe erreicht hatte und daß Leo und da Vinci, welche die Periode der großen und edlen Musik in ihrem Vaterlande gewissermaßen beschlossen und die angenehmere, durch mannichfachere Reize ergötzende Compositionsweise anhuben, Nachahmer erwecken würden, die diese neuen Reize und bald die Flittern und Purpurlappen, die sie selbst denselben wieder umhingen, für ihre alleinige Gottheit halten würden; daß jene beiden Meister schon in Wälschland keinen Nachfolger mehr gefunden hatten, die den Deutschen, Hasse und Graun gleichgesetzt werden konnten, — denn wie weit blieb nicht schon der befähigste ihrer Schüler, Pergolese, hinter ihnen zurück. Was war also natürlicher, als daß alle jene Männer, die den König umgaben, die in dem eben geschilderten großen Sinn und Geschmack Künstler und Virtuosen waren, ihm große Verehrung für den damaligen Zustand der Musik und Geneigtheit für ihre Kunstansichten, aber auch Abscheu gegen alle Neuerungen einzuflößen wußten.

Quanz, der in seiner Art ein sehr despotischer Regent war, hatte hieran den größten Antheil; seine Meinungen erkannte man auch in allen Aeußerungen und Urtheilen des Königs über Kunst. Daß Quanz Hasse so oft selbst zum Nachtheile Graun's in Schutz nahm, beruhte eben so auf persönlicher Freundschaft, als Aehnlichkeit des Characters. Sie hatten zuerst in Italien, dann in Dresden zusammen gelebt, Quanz war Zeuge der ersten Triumphe Hasse's und von diesen immer sehr freundlich und aufmerksam behandelt worden, er war ge-

wohnt die Dresdener Kapelle, der er früher angehört hatte, immer als musterhaft darzustellen, und wie alte Leute dies so gerne thun, für die Eindrücke seiner Jugend zu schwärmen. Graun, den Quanz mehr als vortrefflichen Sänger, denn als großen Componisten betrachtete, ertrug in seiner Sanftmuth Vieles, was er nicht ertragen durfte und sollte. Genug, ohne diese zunächst aus Privatfreundschaft hervorgehenden Einflüsse wäre vielleicht auch Leo und Vinci, sowie viele andere Meister in Berlin so bekannt und beliebt geworden, als Hasse und Graun es waren. Späterhin ließ die Schwester des Königs, die Prinzessin Amalia[1]), bekanntlich selbst Componistin, auf Antrieb ihres Lehrers Kirnberger einige Opern von Leo und Vinci kommen, aber dem Könige kam weder davon etwas, noch viel weniger das Neuere und Neueste zu Ohren. Seine Sänger und Sängerinnen durften in den Kammerconcerten nie andere, als Arien von Hasse und Graun oder doch nur solche, die ganz in ihrem Styl geschrieben waren, singen. Selbst fremde Sänger und Sängerinnen, die zuweilen, wenn auch nur selten zum Auftreten in den königlichen Kammerconcerten kamen und dann ihre mitgebrachte Musik sangen, bekamen oft das Compliment zu hören, daß sie ihre schönen Stimmen und Talente an solcher Bierhausmusik (musique de cabaret) vergeudeten. Wenn der König sie in Potsdam zurückhielt, um sie öfter zu hören, schickte er ihnen wohl auch Graun'sche und Hasse'sche Arien und ließ ihnen einige Wochen Zeit, die Musik, die sie für ihre Kunst zu geringe geachtet hatten, einzustudiren. Dies geschah in seinen letzten Lebensjahren noch mit der Todi. Der italienischen Opera buffa, die zuweilen im Sommer für hohe Gäste in Potsdam auf dem Schloßtheater spielen mußte, wohnte der König aus Abscheu gegen die neuere comische Musik nur selten und fast nie bis zum Schlusse bei.

Zuletzt kam der König in der Unterredung auf seine große Oper in Berlin und schilderte ziemlich genau die Talente der noch vorhandenen Sänger, wobei außer der Mara nur Porporino und Concialini einiges Lob erhielten. Von dem letzteren sagte er: „Er hat

---

[1]) Anna Amalia, Tochter Friedrich Wilhelm I. und Schwester Friedrich's II., geb. 1723, war eine treffliche Kennerin der Musik und namentlich eine gute Clavierspielerin. 1744 wurde sie Aebtissin des Stifts Quedlinburg; sie starb 1787. Ihre außerordentlich werthvolle Bibliothek hat sie dem Joachimsthal'schen Gymnasium in Berlin vermacht.

zwar eine schöne Stimme, ist aber ein fauler Hund. Er hat seine Stimme nie recht ausgearbeitet und schleppt immer hinten nach. Das war ein ganz ander Ding mit dem Salimbene (sich an Benda wendend), der wußte einem das Wasser in die Augen zu pumpen". — „Ja wohl, ja wohl, Ew. Majestät!" antwortete der gute weiche Alte mit Schluchzen.

Von dem Zustande seines Orchesters gab er mir eben nicht den besten Begriff, doch war sein Urtheil richtig und er schloß damit: „Nu geh' er nur nach Berlin, hör' er noch einige Opern und exercier er die alten Musikanten recht tüchtig". — Das war ein gefährliches Wort, das dem jungen feurigen Kapellmeister manchen sauern Tag gebracht hat.

Eben im Begriffe, das gewöhnliche Zeichen zum Abschiede mit Lüftung des Hutes zu geben sagte er noch: „Wie heißt er doch?" — „Reichardt". — „Ja, sehe er man, da kann er nun componiren, was und wie er will, von dem deutschen Namen wird's doch keiner glauben, daß da was rechtes daran ist; er kann sich ja Ricciardetto oder Ricciardini nennen, das klingt gleich ganz anders". Ich erwiederte aber sogleich: „Ew. Majestät, ich bin zu stolz darauf, ein Deutscher und Ihr Unterthan zu sein, als daß ich meinen Namen gern italienisirte". — „Na, na!" — sagte der König mit verbissenem Lächeln zu Benda gewendet — „das hat auch eben keine Eile!"[1])

Am andern Morgen erhielt ich aus dem Cabinet die Anweisung an die königl. Hofstaatscasse in Berlin zur Auszahlung meines jährlichen Gehaltes von 1200 Thlrn., wovon mir sogleich wie allen Hof- und Staatsofficianten, vierteljährig 300 Thlr. vorausbezahlt wurden, und am Nachmittag fuhr eine große königl. viersitzige Kutsche mit sechs Pferden an meiner Wohnung vor, die mich nach Berlin zurückbrachte, wo ich noch am selben Abende der Vorstellung einer Oper (Attilio Regolo) von Hasse beiwohnen konnte.

Die erste Arbeit, die ich für den König zu machen hatte war ein Prolog auf die Verlobungsfeier des Großfürsten von Rußland, nachherigem Kaiser Paul I. mit der Prinzessin von Würtemberg, welche in Berlin mit aller Pracht begangen wurde. Der König ließ mich nach Potsdam bescheiden, las mir den von ihm eigenhändig aufgesetzten

---

[1]) Der König hatte die Gewohnheit, Namen, die ihm nicht gefielen zu ändern; so hatte er auch den Sängern Porporino und Paolino ihre Namen gegeben.

französischen Entwurf zum Prolog vor, worin sich der preußische und russische Genius allerlei artige und schmeichelhafte Sachen sagten, worauf ein freundschaftliches Duett und eine innige Umarmung das Ganze schließen sollten. Die Recitative, eine Arie und das Duett waren der Form und dem Inhalte nach ganz genau angegeben.

Dann hieß mich der König nach Berlin zurückkehren, dem italienischen Hofpoeten Abbate Landi[1]) den Entwurf aushändigen und zu schleuniger Umsetzung in italienische Verse bestens antreiben, „denn er ist ein fauler Esel", fügte der König hinzu. Sobald der Poet damit fertig sein würde, sollte ich mit dem Prolog zurückkehren, um von ihm seine Idee über die Composition zu vernehmen. Ich fuhr sogleich zurück, denn bei solchen kleinen Reisen nach Potsdam, die blos auf eine Audienz beim Könige abzielten, war man auch genöthigt, denselben Tag mit denselben königlichen Pferden wieder zurückzufahren, da diese in Potsdam kein Futter aus dem königl. Stalle bekamen und das mitgebrachte oft während der Audienz unten am Fuße der Terasse von Sans=Souci verzehrten. Der König sah es auch nicht gerne, wenn man sich ohne seinen besondern Befehl noch in Potsdam aufhielt. In einigen Tagen lieferte Herr Landi seine holperichten Verse, die den Prolog eben nicht poetischer machten; denn daß in der Idee und Anlage auch nicht viel Poesie war, wird Jeder glauben, der des Königs Dichtungen kennt; sie enthalten allerdings immer gute, klare, männliche Gedanken und rechtliche Gesinnungen, aber trotzdem bestehen sie nur aus gereimter Prosa, — wie Voltaire die französischen Verse überhaupt in seinen vertrauten Briefen sehr treffend nannte. Auch sind des Königs Gedichte ja zum größten oder doch zum besten Theile Lehrgedichte, Episteln und Satyren.

Ich fuhr nun wie gewöhnlich in meinem bekannten sechsspännigen breiten, königlichen Wagen den traurigen Weg nach Potsdam hinüber und brachte dem Könige die nicht eben erfreuliche Arbeit des Hofdichters. Er übersah die Verse, schien damit zufrieden zu sein und sprach nun zuerst von der Art, wie sie zu componiren wären und das

---

[1]) Abbate Landi war vom König 1765 aus Italien berufen worden, er hatte zwei für Berlin engagirte Sängerinnen mitgebracht, die Signora Girella und die Signora Grandis, beide mißfielen aber so, daß erstere schon nach dem ersten, letztere nach dem dritten Auftreten wieder zurückgeschickt wurden. Landi starb in Berlin um 1785.

mit solchem Detail, daß er mir zuletzt sogar die Themata und Passagen der Arie und des Duettes mit seiner im Gesange kaum vernehmlichen hohlen Stimme als Muster vorsang. So viel ich davon aber vernehmen und verstehen konnte, war die Tactart nicht einmal dem Sylbenmaaße angemessen. Zu Vielem, was er aus der Theorie oder Praxis gelegentlich gerne vorbringen wollte fehlte ihm oft das Kunstwort und es war daher nicht immer leicht ihn zu verstehen. Ich sah auch manchmal noch zweifelhaft darein, wenn ich ihn auch längst schon begriffen hatte, nur um länger die Wonne zu genießen, in sein herrliches, seelenvolles Auge sehen und seine im Sprechen ganz einzig angenehme hohle Stimme länger hören zu können. Der König hatte die Gewohnheit, im Gespräch auf den Andern immer näher zuzurücken, ihm auch wohl zuweilen an den Rockknöpfen zu drehen. „Versteht er mich? — hieß es dann, — seh' er man, er versteht mich nicht" — und so fuhr er dann fort, — denn er lehrte gerne, — bis ich ihm das rechte Wort gab, um das er lange herumgegangen war. Dann ergriff er das und sprach dermassen ausführlich darüber, alle Seitenbegriffe aufnehmend, daß zuweilen nicht viel mehr fehlte, er hätte mir auch noch die Scala erklärt.

Als der König lange genug über den Prolog gesprochen hatte, sagte er: „Nun geh' er nur d'ran und bring' er mir morgen, was er gemacht hat". Indem er den gewöhnlichen Kopf- und Hutknicker machte, sagte er zu dem dienenden Kammerhusaren: „Laßt die Musikanten herein!" So nannte er in seinem Deutsch die Mitglieder der Kapelle, die ihm täglich accompagniren mußten. Ich hatte in meiner Unbefangenheit den Muth um die Erlaubniß zu bitten, bleiben zu dürfen, um ihn spielen hören zu können. Halb erstaunt, halb lächelnd sah er mich eine Weile starr an, dann sagte er mit unbeschreiblich angenehmen Ton: „Meintwegen". In allen Abendconcerten des Königs, in denen er in frühen Jahren gewöhnlich fünf, in spätern drei Quanz'sche Flötenconcerte jedesmal blies, war gewöhnlich kein Zuhörer und so mußte ihm meine Bitte um so mehr auffallen; er schien sie indeß nicht übel aufzunehmen. Benda und Duport riefen dem König zuweilen Bravo zu und auch ich unterließ dies nicht, so oft mich der Ausdruck des Vortrags besonders rührte. Im Adagio war er wirklich ein großer Virtuose; er hatte seinen Vortrag nach den größten Sängern und Instrumentisten seiner Zeit, besonders nach des alten Benda, (der schon in Rheinsberg bei ihm war) herrührendem Spiel ge-

bildet. Unverkennbar war es aber auch, daß er selbst fühlte, was er blies; schmelzende Uebergänge, höchst feine Accente und kleine melodische Verschönerungen sprachen ein feines und zartes Gefühl sehr bestimmt aus und standen nie vereinzelt da. Sein ganzes Adagio war ein sanfter Erguß und reiner, anmuthiger, oft rührender Gesang. — Der sicherste Beweis, daß der schöne Vortrag ihm aus der Seele kam. Im Allegro war er dafür desto schwächer; seinem Spiele fehlte Feuer und Kraft, in den Passagen blieb er oft zurück, unerachtet er sie jedesmal, ehe die Kapellisten hereingerufen wurden, fleißig übte, auch lange Tabellen von Lungen-, Zungen- und Fingerübungen täglich mehrmals abblies. Aecht königlich trat er bei solchen schleppenden Stellen und Verrückungen im Zeitmaaße, die nicht selten vorkamen, mannlich den Tact, als wären es die Begleiter, die da wankten oder eilten, ungeachtet sie ihm mit großer Kunst und Discretion folgten; es waren die vorzüglichsten Künstler des königlichen Orchesters.

Ich mußte nun auf Befehl des Königs einige Tage in Potsdam bleiben, schrieb am nächsten Morgen das erste Recitativ und die Sopranarie und brachte sie zur gewöhnlichen Stunde in's Schloß. Ich wurde wieder zuerst vorgelassen und trat nach allem, was ich bereits gehört und erfahren hatte, mit der Ueberzeugung bei dem Könige ein, daß ein strenges Gericht über meine Arbeit ergehen würde. Das fehlte denn auch nicht. Als ich dem Könige meine Arbeit übergeben und er die Partitur etwas durchlaufen, auch mehrmals mit dem Kopfe geschüttelt hatte, frug er: „Kann er singen?" — „Wie Componisten singen, Ew. Majestät". — „Na, na, zum Sänger hab' ich ihn ja auch nicht engagirt". — Er ging nun nach dem Fortepiano, ich folgte ihm; als er vor den Stuhl kam, der vor dem Instrumente stand, ging ich um denselben herum, um mich darauf zu setzen. Der König kam mir aber auf der andern Seite zuvor, setzte sich, schlug einen Accord an und sagte: „Na, sing' er man, ich will schon accompagniren". Wirklich fing er an, das Ritornell zweistimmig, aber sehr langsam und stotternd zu spielen, hörte aber bald auf und sagte im Aufstehen: „Das ist schlecht geschrieben, accompagnire er sich man selbst". Ich hatte nun doch gesehen, daß der König auch Clavier spielen und eine Partitur zur Noth lesen gelernt hatte. Lebhaft sang ich, der ich damals noch eine angenehme Tenorstimme und guten Vortrag hatte, meine Arie herunter, ohngeachtet der König mich einige Male mit kleinen, verdächtigen Lauten und Bewegungen unterbrechen zu wollen

schien. Als ich zu Ende war, sagte er: „Das ist schon recht gut, aber seh' er man, es ist doch gar nicht so, wie ich ihm gesagt habe". Und nun sang er wieder ganz unvernehmliche Melodien und hieß mich dies und jenes darnach abändern, so daß außer dem Ritornell, das er nicht beachtete, eigentlich nichts mehr übrig blieb. Das wurde aber alles in so gutmüthigem Tone gesagt, daß ich wohl einsah, daß es ihm nur darauf ankam zu belehren und sich seinen neuen Kapellmeister, wie er es ehedem mit Graun gethan hatte, nach eigenem Geschmack und Willen heranzuziehen. Er hieß dann die Musikanten wieder hereintreten, ohne seinen Kopf- und Hutknicker zu machen und ich hatte die Dreistigkeit wieder als Zuhörer zu bleiben und dies jeden der folgenden Tage, sobald ich vor der gewöhnlichen Musikstunde mit meiner Arbeit vorgelassen ward. Als der König nachher zum Carneval nach Berlin kam, sagten mir Hofleute und Musiker, daß ich mir nicht beikommen lassen dürfte ohne besondere Veranlassung so geradezu als Zuhörer im Kammerconcert des Königs zu erscheinen; da mir aber sehr viel daran gelegen war, mir diesen Vorzug zu erhalten, theils der Gelegenheit wegen, den König öfter sehen und sprechen zu können, theils weil ich erfahren, welchen großen Eindruck jene Vergünstigungen im Publikum schon gemacht, ich auch Alles, was die königliche Musik betraf geradezu ohne Mittelspersonen mit dem König selbst abmachen konnte, so nahm ich keinen Anstand, bei dem ersten Kammerconcerte, welches in Berlin befohlen wurde, schriftlich im Cabinet anzufragen, ob Se. Majestät wohl die Gnade haben und mir erlauben wollten, auch in Berlin den Kammerconcerten beiwohnen zu dürfen. Am folgenden Tage schon erhielt ich folgende schmeichelhafte, vom König eigenhändig unterzeichnete Antwort:

„Se. Königl. Majestät von Preußen, Unser Allergnädigster Herr, ertheilen Dero Kapellmeister Reichardt auf dessen Anfrage vom 11ten dieses hierdurch in Antwort: daß er zum Kammerconcert, welches er ja so thun können, sich einfinden und dabei zugegen sein könne".

Berlin, den 12. Januar 1777.

Friedrich.

Daß ich es auch ohne Anfrage hätte thun können, war von diesem Könige ein großes Wort für das Publikum und den neidischen Theil der Musiker, die mich gerne von diesem Vortheile ausgeschlossen

gesehen hätten. Bald darauf machte ein kräftiges Bonmot des Königs die Sache noch bedeutender.

Der König, der von seiner Herbstkrankheit sich noch nicht ganz hergestellt fühlte und auch durch die Nachricht vom Tode des Churfürsten von Bayern lebhaft beschäftigt wurde, kam während des Winters gar nicht in die Oper, ließ aber einst an einem Operntage sein Kammerconcert anbefehlen. Nun kam ich in die Verlegenheit, ob ich dieses oder die Oper versäumen solle. Weil ich nun aber dem Könige gern zeigen wollte, daß mir an jener Auszeichnung viel gelegen war, so entschloß ich mich, einen der beiden königlichen Clavieristen für mich dirigiren zu lassen und ging in das Concert. Der König hatte wahrscheinlich gar nicht daran gedacht, daß eben ein Operntag war, denn er erwähnte der Oper gar nicht. Am andern Tage frug er aber während der Tafel den Herzog von Braunschweig, der sein täglicher Berichterstatter war, wie es gestern in der Oper gegangen sei. Dieser, der noch einen kleinen Groll auf mich hatte, weil ich bei der Bewerbung um meine Stelle seinem Kapellmeister Schwanenberger in den Weg getreten war, sagte mit Achselzucken: „Schlecht wie immer, wenn Ew. Majestät nicht gegenwärtig sind; ja selbst der junge Kapellmeister, der froh sein sollte eine solche Stelle zu begleiten, war nicht einmal zum Dirigiren da". Hierauf erwiederte der König mit sehr ernster Miene und Stimme: „Denkt Euch, der Mensch hat sogar die Impertinenz gehabt, den Abend hier oben in meiner Kammer zuzubringen". Nun galt ich dem Hof und Publikum als erklärter Schützling des Königs.

Doch um wieder auf den unglückseligen Prolog zu kommen: es ging der Umarbeitung meiner Arie nicht besser, als dem ersten Entwurf; vermuthlich sollte dem Verhältniß von Lehrer und Lehrling sogleich bei dieser ersten Arbeit das ganze Gewicht gegeben werden. Mir verging aber die Geduld, und während neuer Tadel über meine Composition ausgesprochen wurde, beschloß ich im Herzen mich mit Klugheit aus der Sache zu ziehen und mein Recht zu behaupten. Ich nahm also am dritten Tage die frühere Arbeit, ganz wie ich sie zuerst vorgezeigt hatte und übergab sie dem König mit den Worten: „Ew. Majestät werden verzeihen, wenn sich nur zu deutliche Spuren des vorgeschriebenen Musters darin finden sollten". Der König sah die Arie an, summte die Melodie für sich und sagte bald: „Sieht er, so ist's schon recht; nun mach' er das ganze Ding nur fertig und theil' er

die Rollen aus". Aber dieser letzte Umstand sollte noch eine sehr lebhafte Scene ganz eigener Art veranlassen.

Der Castrat Tossoni, von einer sehr langen, ungeschlachten, über sechs Fuß hohen Gestalt und barschem, verzerrten Gesichte, hatte den König vor mehreren Jahren durch die ängstliche Vorsicht, sich einen lebenslangen Contract zu verschaffen, schon ärgerlich gemacht. Es hatte auch keiner von der Oper oder Kapelle einen solchen Contract; in der Anweisung auf die Hofstaatscasse, den Gehalt zu zahlen, bestand das Engagement und in dem Befehl, damit einzuhalten die Verabschiedung. Dieser letzte Fall ist jedoch während der langen Regierungszeit Friedrich's nur sehr selten vorgekommen und man konnte, ließ man Alles seinen gewohnten Weg gehen, sicher auf seine Stelle rechnen. Der König erklärte daher den Tossoni in Folge seiner unerhörten Anforderung für toll und befahl, er solle nicht wieder in der Oper singen, ließ ihm aber dennoch seinen Gehalt nach wie vor ausbezahlen. Das nahm sich der arme, ohnedem schon etwas hypochondrische Mensch indeß so zu Herzen, daß er wirklich fast närrisch wurde. So hatte er, der gerne L'Hombre spielte, lange Zeit die fixe Idee er sei die Basta, und jeden kräftigen Menschen mit schwarzen Haaren, der ihm begegnete hielt er für die Spadille, die ihn stechen würde und rannte vor ihm davon, was er konnte. Dieser hatte mir schon wiederholt angelegen, ich möchte ihm doch beim König die Gnade auswirken, daß er in der Oper wieder singen dürfe; er war auch in der That kein schlechter Sänger, wenn gleich seine Stimme dünn und ohne Gehalt war. Da nun die andern Operisten alle bei der Oper, die während der Festlichkeiten gegeben werden solle schon beschäftigt waren, so hielt ich es für eine schickliche Gelegenheit ihn zum Prolog zu empfehlen; freilich wußte ich noch nicht was es hieß, die Vorsätze eines solchen Königs ändern zu wollen.

Der König, der zu den beiden Personen des Prologs gleich eine Discant- und Altstimme gewählt hatte, sagte nun etwas an sich haltend: „Zur Discantpartie kann er". — Ich nannte Tossoni. — „Nein, nein, — rief der König lebhaft — der Kerl ist ja toll, der kann nicht mehr singen". Ich erwiederte, der arme Mensch sei nur durch die Ungnade Sr. Majestät unglücklich und habe seit der Zeit da er diese verdient, mehr als je seinen ganzen Fleiß angewendet, um sich den Allerhöchsten Beifall wieder zu erwerben. Der König sah mich eine Weile mit sehr großen Augen starr an, da ich aber bei seinem

Blick nie verlegen wurde, überzeugte er sich vielleicht von der Unbefangenheit, mit der ich einen solchen ihm höchst ungewohnten Widerspruch vorbrachte und sagte endlich: „Na, meinetwegen, so kann er dann den preußischen Genius dem Tossoni geben. Den russischen? Die Kochin hat eine gute Altstimme, die kann den russischen Genius singen“. Dieses war aber eine kleine, alte, häßliche Italienerin von der Opera buffa. Als nun der König diesen Namen nannte, stand plötzlich vor meiner Phantasie die Riesengestalt des preußischen Genius der Zwerggestalt des alten Weibes gegenüber; es schien mir unmöglich, daß eine solche Carricatur bleiben könnte und ich wagte deshalb zu erwiedern: „Wollten Ew. Majestät nicht den Porporino, — eine prächtige Gestalt und schöne Contraaltstimme — so glücklich machen, ihn in Ihrem Prolog zu plaçiren?“ — „Na, seh' er man, da hat er schon wieder vergessen, daß der schon die Rolle des Ritters in der Oper hat“. — „Er könnte aber sehr wohl beide Rollen singen“. — „Nein, nein — sagte der König schon etwas verdrossen, — das sieht so p — — (das Wort weilte auf seinen Lippen, endlich kam es heraus), so pouvre aus, ich sag' ihm ja, die Kochin soll den russischen Genius singen“. Ungeachtet dies in einem Tone gesprochen wurde, den ich noch nicht von ihm gehört hatte, wagte ich es doch noch einmal durch einen Einwand von der Kürze der Zeit zur Anfertigung der doppelten Kleidung und von der Möglichkeit, daß Porporino in demselben Ritteranzuge, nur mit verändertem Mantel und Helm beide Rollen darstellen könnte, zu widersprechen. Da blitzten aber die Augen wie himmlisches, verzehrendes Feuer, und mit fürchterlicher Stimme rief der König: „Geh' er zum Teufel mit seinem Porporino; die Kochin soll die Rolle singen“.

Da war nun nichts mehr zu machen; ich hatte das Möglichste gethan, um eine lächerliche, vielleicht nachtheilige Scene zu hintertreiben; daß ich dem Könige den politischen Grund nicht angeben durfte, erkannte ich trotz meiner Unbefangenheit. Der Clavierist Schramm, der zum Accompagnement der Flötensolo's bereits gegenwärtig war, ein ängstlicher Mann, glaubte den Tod vor Schrecken zu haben, als er den jungen vorwitzigen Kapellmeister seinem großen Könige so widersprechen hörte; er kam todtenblaß in's Vorzimmer und sah sich den Verwegenen so an, als ob er an seinem gesunden Verstande zweifelte.

Auf dem Wege nach Berlin beschloß ich dennoch mit verständigen

Freunden zu Rath zu gehen; die Potsdamer Beamten waren durch die beständige Nähe des Königs zu sehr an sclavischen Gehorsam gewöhnt und meist zu ängstlich. Im Thiergarten traf ich aber gewöhnlich eine Gesellschaft verständiger Männer, die den Verlauf des damals ausgebrochenen amerikanischen Freiheitskampfes unter sich besprachen und bestritten und mit dem Interesse, das derselbe fast überall zu erwecken wußte, dem Gange der Angelegenheiten folgten. Ich stieg hier aus und traf auch gleich auf einen jener Männer, den alten, braven Kammergerichtsrath Hagen, denselben, der allein dem Stocke des Königs Friedrich Wilhelm I. durch festes Zuhalten der Stubenthüre entrann, als dieser strenge Zuchtmeister eines Tages das Kammergerichtscollegium Revue und den Stock passiren ließ, um ihm Gerechtigkeit einzubläuen. Diesem theilte ich die soeben erlebte sonderbare Scene mit und setzte ihn dadurch in höchsten Schrecken. Er sah schon den preußischen Staat in Flammen wegen des vermeintlichen Hohnes und übernahm es, die sichersten Maaßregeln zu ergreifen, um die Greuelscene zu hintertreiben. Er schrieb sogleich durch den Feldjäger, der am Abend die Briefe für den König nach Potsdam brachte an den Minister Grafen von Finkenstein, der eben beim König war und trug ihm die Sache diplomatisch wichtig vor. Dieser nahm den ersten schicklichen Augenblick wahr, um demselben die nöthigen Bemerkungen mitzutheilen und schon in der folgenden Nacht wurde ich durch einen Feldjäger geweckt, der mir eine vom König unterzeichnete Cabinetsordre folgenden Inhalts brachte:

„Aus gewissen bewegenden Ursachen befehlen Se. Kgl. Majestät von Preußen, Unser Allergnädigster Herr, Dero Kapellmeister Reichardt hiermit, mit denen Rollen der Sänger in dem Prologue der bei bevorstehender Anwesenheit des Großfürsten von Rußland, kaiserl. Hoheit, zu Berlin aufzuführenden Opera, eine Aenderung zu treffen und unter einem scheinbaren andern Vorwand die Rolle der Kochin dem Sänger Porporino und ersterer die Rolle des letzteren aufgetragen. Se. Kgl. Majestät erwarten demnach von gedachtem Dero Kapellmeister, daß er hierunter Höchstderoselben Willensmeinung, ohne den geringsten Anstand und Eclat (diese Worte waren vom König eigenhändig beigefügt) auf das genaueste befolgen wird, und haben zu dem Ende an Dero Kämmerer und Directeur des Spectacles, von Arnim, eine gleichmäßige Ordre gestellet". — Potsdam, 16. Juli 1776. **Friedrich.**

Um nun doch in dem Umstande Recht zu behalten, daß Ein Sänger nicht beide Rollen im Prologe und in der Oper sänge, welches sehr gut hätte geschehen können, mußte die Oper durch den Ritter in Gestalt eines alten Weibes verhunzt werden. Der König hat übrigens nie wieder ein Wort über den Prolog mit mir gesprochen, obgleich er bei der Aufführung in seinem abgesonderten Parterreplatze dicht hinter dem Orchester war, von wo aus er sonst oft die Bewegungen des Orchesters und der Sänger mit ziemlich lauten Stockschlägen zu corrigiren und zu leiten pflegte. Dem Concertmeister Benda, der Alters und Schwäche wegen in Potsdam geblieben war, hat er nachher den Prolog gelobt, von der Bravour-Arie aber, die ich zu der Hasse'schen Oper für die Mara hatte schreiben müssen, und in welcher ich vom Orchester ein großes Crescendo und Diminuendo ausführen ließ, welches als eine neue Erfindung Jomelli's in Berlin noch nie gehört worden war, hatte der König blos gesagt: „In der Arie hat er einen ganz curiosen Feuerlärm angebracht".

Mit dem Eintritt in seine neue Stellung beginnt für Reichardt die reichste und fruchtbarste Lebensperiode. Der junge 24jährige Mann, dessen Wünschen sich das Glück in überraschend zuvorkommender Weise gefügt hatte, fand unerwartet und plötzlich einen glänzenden und beneideten Wirkungskreis. Was er erfahren, gelernt und sich angeeignet hatte, konnte und sollte nun zur Geltung gebracht, verwerthet werden. Daß er mit dem redlichsten Willen, mit den besten Vorsätzen und der glühendsten Begeisterung seinem schönen Berufe entgegenging, dürfen wir bei dem hohen Kunstenthusiasmus, der ihn erfüllte, voraussetzen; ebenso aber liegt die Befürchtung nahe, daß der ungewöhnliche Erfolg, durch den er seine Bestrebungen gekrönt sah, sein Selbstgefühl nicht wenig gesteigert haben mochte. Für einen jungen, feurigen und leicht erregbaren Mann, der plötzlich aus den einfachsten bürgerlichen Verhältnissen mitten in das Treiben eines großen Hofes versetzt wird, aus einer Umgebung, wo er sich bewundert und geliebt wußte, mit einem Male unter neidische, mißgünstige und doppelzüngige Hofdiener sich geworfen sieht, war der Moment seiner Anstellung kein ungefährlicher. Reichardt, wir haben das aus so vielen seiner Aeußerungen in der Biographie und seinen Schriften entnehmen können, war nicht gewohnt, mit seinen Ansichten und Meinungen zurückzuhalten, ja wir konnten sogar bemerken, daß er gerne, wie man zu sagen pflegt, das

große Wort führte. Wie wird seine künstlerische Geradheit und Ungenirtheit auf den schlüpfrigen Pfaden, die der Hofmann zu gehen hat, sich zurecht finden? Und dann sein stolzer, freier, leicht in Flammen emporschlagender Sinn, wird er ihn in heilsame Banden zu zwingen wissen?

Noch geht in der Welt anscheinend Alles seinen stillen, ruhigen Gang, aber unter die Geister hereingeworfen, sehen wir bereits Massen von Zündstoffen. Es bedarf nur eines günstigen Momentes und die hellen Flammen werden allenthalben auflodern.

Wir wissen, welcher Meinungskampf durch die Encyclopädisten in Frankreich hervorgerufen worden war, welchen Einfluß derselbe auf die Umgestaltung der politischen Verhältnisse des französischen Volkes übte und wie man auch in Deutschland mit gespannter Theilnahme dem Verlaufe der Dinge jenseits des Rheines folgte. Die Niederlande trachteten darnach, der österreichischen Herrschaft sich zu entziehen, Schweden hatte kurz vorher eine innere Revolution überstanden, die Erfolge der russischen Waffen gegenüber der Pforte hatten viel von sich reden gemacht, die höchst ungerechte Theilung Polens erfüllte die Gemüther mit Unwillen; mehr aber noch als alle diese Ereignisse bewegte der große Freiheitskampf, der jenseits des Meeres ausgefochten wurde, die Herzen der Vaterlandsfreunde. Mit gespannter Erwartung verfolgte man den Lauf desselben und schon so weit hatten sich die alten socialen Bande gelockert, daß man allgemein mit seinen Wünschen und Hoffnungen auf Seite der Freiheitskämpfer getreten war. Auch in Berlin hatte sich zu allabendlicher Besprechung dieser so gewaltigen und mit größter Aufmerksamkeit verfolgten Vorkommnisse ein Kreis tüchtiger und wackerer Männer aus dem höheren Beamtenstande zusammengestellt und es ist ein eigenthümliches Zusammentreffen der Umstände, daß der junge, redefertige Hofcapellmeister gleich in den ersten Tagen seines Amtsantrittes in diese Gesellschaft gereifter Männer kam, die alle gleichmäßig für die Freiheitsbestrebungen der in schweren todesmuthigen Kämpfen nach Unabhängigkeit ringenden nordamerikanischen Bevölkerung sich begeistert hatten. Fanden so schon diese in weitentfernten Ländern sich ereignenden Begebenheiten so offenkundige Theilnahme in der nächsten Nähe eines Königs, der gewohnt war, keinen seiner Unterthanen aus den Augen zu lassen, wie mußten dann erst die revolutionären Ereignisse, die im Nachbarstaate ihrer Reife zustrebten, die bereits erregten Gemüther treffen und entzünden?

Als Friedrich II. die Regierung antrat, waren Berlin und Potsdam nichts weiter als große Soldatenstädte. Wissenschaften und Künste hatten unter seinem Vater in den preußischen Landen weder Schutz noch Pflege gefunden. Das alles sollte nun anders werden und wirklich gelang es dem großen Könige trotz der schweren und fürchterlichen Kriege, die er zu führen hatte und trotz der unablässigen Sorge für das Wohl seiner Unterthanen, seine Staaten bald auch zum Sitze und Mittelpunkt aller der geistigen Bestrebungen zu machen, welche allein dem Dasein einen höhern Reiz, dem Leben Werth und Schmuck zu geben vermögen. In kurzer Zeit finden wir um seinen Thron die bedeutendsten und genialsten Männer des Auslandes vereinigt und wenn er auch den Wünschen deutscher Dichter und Schriftsteller nicht gerecht wird, da sein ganzer Bildungsgang ihn der heimischen Geistesrichtung entfremden mußte, so ist doch nicht zu leugnen, daß seine Regierung wenigstens mittelbar anregend und belebend, auch hier von förderndem Einflusse war. Während er auf dem Throne saß, lebten Kant, Moses Mendelssohn, Lessing. Welche Folgerungen knüpfen sich an diese Namen! Ein zahlreicher Kreis von Gelehrten[1]) und Dichtern[2]), deren Bemühungen auf allen Gebieten des Wissens von nicht gewöhnlichem Erfolge gekrönt wurden, hatte sich in Berlin in den Tagen seiner Herrschaft zusammengefunden, und während der König das Gedeihen des Handels und der Gewerbe, der Fabriken und Manufacturen, die Hebung der Landwirthschaft und des Seewesens mit sorgenden Blicken überwachte und leitete, während er Universitäten, Academien und Schulen gründete und unterstützte, fand er Muße genug, ein prächtiges Opernhaus zu bauen, die Bildergallerien in Sans-Souci und Potsdam und den Antikentempel anzulegen und zu bereichern und noch am Ende seiner Regierung durch die Wiederherstellung der Academie seine Neigung und Achtung für die schönen Künste zu documentiren. An seinem Hofe lebten die Maler Pesne und Vanloo, Rode und Frisch, König und Krüger.

---

[1]) Z. B. die Astronomen J. Bernoulli und J. Elert Bode, die Naturforscher Marc. Elies. Bloch und J. Sam. Halle, der Botaniker Gleditsch, die Statistiker Büsching, Dohm, Hartmann und Nicolai, die Historiker Archenholz, Tempelhoff und Th. Ph. v. d. Hagen; die Philologen Grillo und Gedicke, der Encyclopädist J. G. Krünitz, der Journalist Biester u. s. w.

[2]) Z. B. Ramler, Engel, Karschin, Plümicke, Bonin, Brömel, Hymmen, Mylius, Burmann, Cranz, Müchler u. s. w.

In Berlin sehen wir die bedeutendsten deutschen Kupferstecher jener Zeit arbeiten, Schmidt und Chodowiecky, Meil und Berger. Von hier aus datirt sich die Wiedergeburt der Holzschneidekunst, die in Unger und Gubitz so talentvolle Förderer fand.

Hatte Friedrich II. so Künste und Wissenschaften unter seine Obhut genommen, so war er es zugleich auch, der Berlin zu einer großen Stadt erhob. Unter ihm entstanden viele der Prachtbauten, die diese Residenz heute noch schmücken und viele der Anstalten, die sie seit jener Zeit zu einem Zielpunkte für Reisende jeder Art machen.

Für unsern Zweck dürfte diese allgemeine Uebersicht der Berliner Zustände genügen. Da das Interesse des vorliegenden Buches zunächst sich an die musikalischen und theatralischen Verhältnisse der genannten Stadt zu halten hat, so haben wir diesen die besondere Aufmerksamkeit nun zuzuwenden. Als Friedrich Wilhelm I. 1713 den preußischen Thron bestieg, bestand noch die königl. Kapelle aus den Zeiten Friedrich's I. Derselbe Federstrich durch die Etats, der unmittelbar nach dem Tode des letztgenannten Königs hunderte von Hofbedienten verabschiedete, machte auch der ganzen so glänzenden Kapelle ein Ende. Ohne alle Rücksicht auf die hülflose Lage, in die dadurch einzelne Familien kamen, so daß manche, um nur das Leben fristen zu können sogar Taglöhnerarbeit thun mußten, waren plötzlich alle entlassen worden, bis auf einen unter ihnen, Gottfried Pepusch, der um seines riesenhaften Wuchses willen Gnade vor des Königs Augen gefunden hatte und als Stabshautboist zu der sogenannten rothen oder großen Garde, dem Leibregimente, nach Potsdam kam. Wenn Musik bei Hofe stattfinden sollte — was übrigens selten genug geschah — so mußten in Potsdam die zwölf Hautboisten vom Regiment König oder in Berlin die gleich starke Kapelle vom Regiment Gens'd'armen diese Arbeit übernehmen. Wie wenig diese Musiker aber zu leisten vermochten, bewiesen sie bei Gelegenheit des Gegenbesuches, den König August von Polen in Berlin abstattete, wo sie dem in dessen Gefolge mitgekommenen berühmten Violinspieler Locatelli[1]) keine seiner Piecen zu accompagniren im Stande waren. Nur Jagdstücke und Militärmärsche und in den spätern Jahren auch wohl die Arrangements Händel'scher Opern und Oratorien erfreuten sich der Gunst des Königs. Um den Nachwuchs für seine Regimentskapellen nicht

[1]) Pietro Locatelli, zu Bergamo 1693 geboren, ein Schüler Corelli's, war zugleich ein trefflicher Violincomponist; er starb 1764 zu Amsterdam.

zu verlieren, wurde im Potsdamer Militärwaisenhaus eine Musikschule angelegt, in welcher Knaben zu Hautboisten herangezogen werden sollten. Zur Leitung dieser Schule wurde 1736 der Componist Sydow aus England expreß verschrieben, sein Amtsnachfolger war der Freund Reichardt's, Jacobi.

Den ersten bedeutenden musikalischen Eindruck erhielt Friedrich II., als er mit seinem Vater 1728 zum Besuche nach Dresden kam und hier nun italienische Sänger und Sängerinnen und ein vorzügliches Orchester hörte und glänzende Opernvorstellungen zu sehen bekam. Aus dieser Zeit schreibt sich seine Vorliebe für die italienische Musik und seine Bekanntschaft mit Quanz her. Gewiß hatte der für alles Schöne so empfängliche Prinz seinen strengen Vater zu bewegen gesucht, auch in Berlin eine Oper zu errichten, aber dieser wollte ein für allemal kein Geld für dergleichen Voluptarien ausgeben und so mußte die Sache unterbleiben. Die späteren ernsten Zerwürfnisse zwischen Vater und Sohn machten ohnedem einen entscheidenden Einfluß des letzteren unmöglich, aber kaum waren diese ausgeglichen und Kronprinz Friedrich 1732 auf dem Schlosse zu Rheinsberg sein eigener Herr geworden, als er auch sofort eine kleine Kapelle zusammenzubringen suchte. Die Mitglieder derselben mußten aber immer theils als Laquaien, theils als Musiker des kronprinzlichen Regiments im Etat des Rheinsberger Hofhaltes aufgeführt und sorgfältig verborgen gehalten werden, wenn der König zum Besuche kam. Er konnte nichts dagegen haben, wenn die Laquaien zu ihrer Erholung vom Dienste musicirten oder die Regimentshautboisten in's Schloß commandirt wurden und hörte, wenn er zum Besuche bei seinem Sohne war, sehr gerne des Abends Musik, die ihm nur nichts kosten durfte, und da war es wieder Händel, von dem jedesmal einzelne Stücke gespielt werden mußten. Dagegen litt er es durchaus nicht, daß auch Compositionen von Telemann executirt wurden, weil dieser sich unterstanden hatte, die Cantaten des Hamburger Hauptpastors, Ferdinand Neumeister, der in Folge seiner heftigen Predigten gegen die Reformirten dem Könige äußerst verhaßt war, in Musik zu setzen. In der ersten Zeit des Rheinsberger Aufenthaltes mußte der Kronprinz sich blos mit Instrumentalstücken begnügen. Erst 1735 gelang es ihm, den Kammersänger Carl Heinrich Graun aus Braunschweig nach Rheinsberg zu ziehen. Vergebens aber waren alle seine Bemühungen, auch die Anstellung einer Sängerin durchzusetzen.

Friedrich Wilhelm I. starb am 31. Mai 1740; wenige Tage nach der Thronbesteigung Friedrich's I. sprach man in Berlin schon von der Erbauung eines großen Opernhauses, doch konnte mit den Arbeiten an einem solchen erst im Juli 1741 begonnen werden. Nach vieler Mühe waren dieselben im September so weit gefördert, daß durch die königlichen Prinzen der Grundstein gelegt werden konnte. Vorläufig behalf man sich mit einem großen Saale in der obern Etage des Schlosses, der zu theatralischen Aufführungen eingerichtet worden war. Graun mußte nun nach Italien reisen, um die Einrichtung der dortigen Opern genau kennen zu lernen und um gute Gesangskräfte zu gewinnen. Der preußische Gesandte in Paris erhielt den Auftrag, dort ein Ballet zu engagiren. Knobelsdorf war angewiesen, den Bau möglichst zu beschleunigen. Schon im April 1741 trafen die ersten Sängerinnen, die Farinella und Lorio aus Italien in Berlin ein; ihnen folgten in der Mitte des Sommers die übrigen Opernmitglieder mit dem Operndichter Botarelli u. s. f. Dem Könige, der schon seit Februar in Schlesien weilte, wurde sofort die Ankunft der Angekommenen mitgetheilt und es traf nun Ordre auf Ordre bei dem Sur-Intendant des Spectacles, Knobelsdorf ein, den Bau des Opernhauses zu forçiren. Aber trotz alles Drängens rückte derselbe doch nicht so rasch vor, wie es der ungeduldige König wünschte, und die Vollendung ließ voraussichtlich noch lange auf sich warten. Da kam der Befehl: da die Sängerinnen nun doch einmal da wären, einstweilen ein Theatrum nach dem Muster des kleinen Theaters in Versailles im Churfürstensaale des Schlosses zu bauen, damit absolutement nach der Rückkehr des Königs im Dezember Opera gespielt werden könne.

Diese erfolgte am 11. Nov. 1741 um 12 Uhr Mittags und man kann sich einen Begriff von der Ungeduld des Königs machen, wenn man erfährt, daß bereits um 7 Uhr Abends sämmtliche Italiener, um sich vor ihm hören zu lassen, zu einem großen Concerte im Schlosse versammelt wurden. Alle mit Ausnahme der Lorio hatten das Glück Sr. Majestät zu gefallen.

Botarelli erhielt unmittelbar nach seiner Ankunft in Berlin den Auftrag, eine Umarbeitung des Textes der Oper „Rodelinda" von Rolli vorzunehmen, mit deren Composition der Kapellmeister Graun von nun an angelegentlichst beschäftigt war. Jede vollendete Nummer wurde sofort sorgfältig einstudirt, so daß am 13. Dezember in dem

Schloßtheater die erste Opernaufführung stattfinden konnte[1]). „Die reizenden Stimmen der Sänger und die Zauberkehlen der Sängerinnen, das Natürliche und Schöne in den Actionen — Alles darin war für das Auge und Ohr einnehmend. Der Monarch würdigte dieses mit so vieler Kunst ausgearbeitete und mit so großer Geschicklichkeit ausgeführte Schauspiel seines hohen Beifalls und das Publikum ging in Entzückung verloren vom Schauplatze".

Die Oper wurde am 19. Dezember und 8. Januar 1742 wiederholt, das letzte Mal als Festoper während der Vermählungsfeierlichkeiten des Prinzen August Wilhelm von Preußen mit der Prinzessin Louise Amalia von Braunschweig. Um doch etwas Neues dabei anzubringen, ließ man der Oper einen von Graun componirten Prolog: „Venus e Cupido" vorausgehen, in welchem auch der Lorio gestattet wurde, mitzuwirken.

Schon im Januar 1743 reiste Friedrich II. wieder nach Böhmen ab, aber nicht ohne vorher seinem Gesandten in Paris erneuerte Befehle gegeben zu haben, ein Ballet für Berlin zu engagiren. Den König schienen übrigens die Sänger der ersten Oper nicht so befriedigt zu haben, wie der oben angeführte Berichterstatter es voraussetzen mochte. Mitten unter allen Sorgen und Mühen des Krieges beschäftigte ihn der Gedanke an sein Opernunternehmen unausgesetzt. So bittet er am 18. April Algarotti in einem Briefe, ihm den Sänger Pinti zu engagiren; gleichzeitig wird der Cabinets-Courier Pierino Spary nach Italien geschickt, um nach guten Sängern zu fahnden, und auch Graf Cataneo, preuß. Ministerresident in Venedig, erhält ähnliche Aufträge.

Anfangs August langte endlich auch die schon zum letzten Carneval erwartete Truppe französischer Schauspieler und die Tänzer aus Paris in Berlin an[2]). Um sich von ihrer Brauchbarkeit und Tüchtigkeit zu überzeugen, ließ der am 20. ds. Mts. aus Böhmen zurückgekehrte König sofort eine Vorstellung veranstalten, in Folge deren sie

---

[1]) Rodelinda, Regina dei Longobardi, Dramma per Musica du rappresentarsi nel nuovo Regio Teatro della Corte per Ordine della sacra Maestà il Ré di Prussia. Dem italienischen Textbuche war gegenüberstehend eine deutsche von J. Chr. Rost in Leipzig gefertigte Uebersetzung beigegeben.

[2]) Michel Poitier, Balletmeister, Mlle. Roland und die Mlles. Cochois, Solotänzerinnen.

feste Contracte erhielten. Während des ganzen Herbstes wurde fleißig gespielt, getanzt und gesungen. Schauspieler und Musikanten begleiteten den König auf alle seine Schlösser, um immer zur Hand zu sein, wenn er sich einen theatralischen oder musikalischen Genuß verschaffen wollte. Am 20. November, bei Gelegenheit der feierlichen Audienz des königl. ungarischen Ministers, Grafen von Richecourt, wurde zum letzten Male vor Eröffnung des Operntheaters im Schloßtheater gespielt. Am 1. Dezember wohnte der König der ersten Probe im Opernhause bei und am selben Tage noch rückte eine Compagnie der Garde aus Potsdam in Berlin ein, um während der Carnevalsvorstellungen den Dienst im Theater zu thun.

Das neue Opernhaus, dessen Herstellung über $1^1/_2$ Millionen Thaler gekostet hatte, war 300 rhein. Fuß lang und 106 Fuß breit, der Platz vor demselben, da die Gebäude, welche ihn später zierten damals noch nicht standen, war so groß, daß 1000 Kutschen gemächlich davor halten konnten. Durch jede der sieben mächtigen Pforten des Hauses konnten fünf Personen en front eingehen, im Innern fanden sich alle Bequemlichkeiten. Die akustischen Verhältnisse waren trotz der Größe des Saales die günstigsten. Einen Sänger, der ganz im Fond der Bühne „die allersachtesten Töne sang, hörte man in allen Logen und im Parterre gar deutlich" und er selbst konnte sich immer hören und die eigene Leistung beurtheilen. Nach beschlossener Opera konnte im Hause Redoute gehalten werden. Der Boden des Parterres wurde alsdann zur Höhe der Bühne emporgehoben und diese selbst in einen corinthischen Saal mit natürlichen Cascaden verwandelt. Außer diesen und den weißen mit Gold verzierten Parterresaal, gab es noch einen dritten, den apollinischen, in welchem „rundherum vor die Zuschauer ein Entablement von lauter Satyren getragen wurde".

Mit der größten Spannung sah die ganze Stadt dem Tage der Eröffnung entgegen. Man war bis zur ersten Vorstellung mit dem Bau noch nicht völlig fertig geworden und so ließ der Ueberblick des Hauses im Aeußern und Innern nur Unvollendetes und Uebereiltes erkennen. Die Baugerüste standen noch, der Platz vor dem Gebäude war noch mit Baumaterialien aller Art bedeckt; der vordere Theil desselben, der den Assemblé- oder Concertsaal enthalten sollte, war noch nicht einmal im Rohbau vollendet, mit den Treppen und Treppenlauben noch nicht begonnen; man mußte für diesmal zum Eingang die Seitenthüren benützen. Die Malerei an der Decke, die

Vergoldung an den Logenbrüstungen waren noch nicht fertig, in den Sitzräumen standen nur roh gezimmerte Bänke, aber alle diese Unvollkommenheiten machte die prächtige Beleuchtung durch Wachslichter, die in den zwei ersten Jahren bei jeder Vorstellung 2771 Thlr. kostete, den staunenden, zum ersten Male ein solches Vergnügen kostenden Berlinern vergessen.

Am 7. Dezember endlich fand bei heftigem Schneegestöber die erste Aufführung der Graun'schen Oper: „Cäsar e Cleopatra" im großen Opernhause statt. Der König hatte für die Generalität und die Kriegsbedienten das Parterre, für das Ministerium und die Beamten die beiden ersten Ränge, für die Einwohner den dritten Rang bestimmt. An jedem Tage, an welchem gespielt wurde, mußten Hoffouriere in allen Gasthöfen nach der Zahl der angekommenen Fremden sich erkundigen; diese erhielten dann Billets für die Parterrelogen. Der Eintritt zu den Vorstellungen der großen Oper war bis in den Anfang dieses Jahrhunderts frei. Jeder anständige Mann konnte den Aufführungen unentgeldlich beiwohnen. Die Kosten wurden sämmtlich aus der königl. Cabinetscasse bestritten.

In der äußersten Loge des dritten Ranges zunächst der Bühne waren die Trompeter und Pauker der Garde du Corps und des Regiments Gensd'armes aufgestellt, die beim Eintritt des Königs und bei seinem Weggange Tusch blasen mußten. Auf dem Proscenium, rechts und links der Bühne standen während der ganzen Vorstellung zwei Grenadiere der Potsdamer Garde, das Gewehr bei Fuß, die jedesmal in den Zwischenacten abgelöst wurden; ein Gebrauch, der übrigens nach dem 7jährigen Kriege abkam. Dicht hinter dem Orchester waren für den König und den Hof zwei Reihen Lehnsessel aufgestellt, alle sonst noch im Parterre anwesenden Personen wohnten dem Schauspiele stehend bei. Um 5 Uhr wurden die Pforten geöffnet; die Militärpersonen erschienen in Gala, die Beamten und Damen im Couranzuge und selbst die Besucher des dritten Ranges hatten sorgfältige Toilette zu machen.

Der König trat durch die Parterrethüre links neben dem Orchester ein, grüßte durch Lüftung des Hutes und setzte sich sofort in den für ihn bestimmten Fauteuil; Graf von Gotter, als Theaterintendant, stand hinter dem Stuhle Sr. Majestät und gab, sobald dieser Platz genommen hatte, das Zeichen zum Beginne der Ouverture. Königin und Prinzessinnen befanden sich schon vor der Ankunft des Kö-

nigs in der königl. Mittelloge. Alles empfing den König stehend; man setzte sich erst nach dem Anfang der Ouverture. Graun im rothen Mantel dirigirte am Flügel; sein Bruder, der Concertmeister ebenfalls mit einem rothen Mantel bekleidet, an der ersten Violine. Um den Flügel her saßen zunächst zwei Theorbisten, der Harfenist und zwei Cellisten, welche zusammen nach damaliger Sitte die Recitative zu accompagniren hatten.

Costüme und Decorationen für die beiden ersten Opern kosteten 210,000 Thlr. Die Chöre waren noch aus Schülern der Gymnasien gebildet, die zu diesem Zwecke theilweise sich in Frauenkleider stecken mußten. Die Absicht Friedrich's, in ähnlicher Weise sich ein billiges Corps de Ballet aus hübschen Bürgersmädchen und jungen Berlinern heranzuziehen, scheiterte an dem Eigensinne Poitiers, der sich entschieden weigerte, seine Kunst auf solche Weise zu profaniren. In Folge dieser Weigerung und seiner maßlosen Tyrannei gegen die ihm untergebenen Tänzerinnen erhielt er bereits 1743 seinen Abschied wieder; er verließ Berlin, nahm aber leider die ausgezeichnete Tänzerin Roland, die sich nicht von ihm trennen wollte, mit sich fort.

Das Gesangspersonal außer der vom vorigen Jahre noch gebliebenen Gasparini und den Sängern Triulzi, Pinetti und Mazzanti bestand nun aus der Signora Benedetta Emilia Molteni[1]), aus den Castraten Antonio Uberti, genannt Porporino[2]) und Paolo Bedeschi, genannt Paolino[3]) und dem Sän-

---

[1]) Die Molteni war 1722 in Modena geboren und hatte unter Porpora, Hasse und Salimbeni ihre Gesangsstudien gemacht. Ihr Gesang zeichnete sich durch einen vollkommenen Triller, sehr reine Intonation und außerordentliche Fertigkeit aus, ihre schöne Stimme hatte einen Umfang vom a bis $\overline{\overline{\overline{d}}}$. Sie wußte sich bei ihrem ersten Auftreten in der Rolle der Cornelia und besonders durch die Arie: „Sentir che me chiama“ die ganze Gunst des Königs zu erwerben, die sie auch bis zum Jahre 1751, wo sie die Thorheit beging sich mit dem Hofcomponisten Agricola zu verheirathen, sich zu erhalten wußte. Der König konnte ihr diesen Schritt nie verzeihen und sie stand bei ihm von nun an in Ungnade; er strich ihr ihren Gehalt von 1500 Thlrn. und gab ihr und ihrem Manne zusammen nur 1000 Thlr., und als dieser 1774 gestorben war, wurde ihr jede Gage vollständig entzogen, trotzdem, daß selbst des Königs Schwester Amalie ihre Fürsprecherin war. Sie starb um 1780 in Berlin.

[2]) Porporino, der Sohn eines Deutschen, eines kais. österr. Wachtmeisters, wurde 1719 in Verona geboren. Sein Vater, ein Mann von vielfältigen Kenntnissen, imposanter Gestalt und nicht gewöhnlicher Herkunft, heirathete noch in seinem 50. Jahre eine 13jährige Veroneserin, mit der er 12 Kinder zeugte, von denen unser Sänger das

ger Stefano Leonardi, der jedoch im folgenden Jahre Berlin schon wieder verließ.

Die Opernvorstellungen fanden während des Carnevals wöchentlich zwei Mal statt, Montags und Freitags. Der „Cleopatra“ folgte am 11. und 14. Januar 1743: „la Clemenza di Tito“ von Hasse. Graun hatte sie mit vielem Fleiße einstudirt und leitete die Aufführungen am Flügel immer selbst, der ganzen Welt dadurch zeigend, „daß er nicht in seine eigenen Arbeiten verliebt sei, sondern auch die Vorzüge eines fremden Meisterstücks mit Empfindung zu schätzen wisse“. Das Publikum schien jedoch mit der Musik Hasse's nicht so zufrieden zu sein, wie mit der Graun's, dagegen urtheilten Kenner, daß die Oper „Tito“ den Erstgebornen dieser beiden Wetteiferer um den Kranz des Nachruhms verriethe, daß sie bewies, daß Hasse schon vor Graun Meister war und daß man sie öfters hören müsse, um alle ihre Schönheiten empfinden zu können.

Das Opernhaus war nun im Sept. 1743 vollständig fertig geworden und so konnte denn auch nach der letzten Repetition der Oper „Tito“ am 10. October die erste Redoute darin abgehalten werden. Sämmtliche Zuschauer hatten schon zur Oper in Masken zu erscheinen und sich dann in dem großen Vordersaale und in den Gängen aufzuhalten, bis das Podium hinaufgeschraubt war. Sänger und Tänzer mußten in ihrem Costüme sich unter das Publikum mischen. Waren die Berliner schon von der bis jetzt ungekannten Großartigkeit der ersten Opern-

---

jüngste war. Ein unglücklicher Sprung über einen Pfahl, den der 13jährige Antonio im Spiele mit andern Kindern machte, zog ihm eine gefährliche Quetschung zu, in deren Folge er castrirt werden mußte. Da man eine gute Stimme bei ihm bemerkte, sandte man ihn zu Porpora nach Neapel (daher auch sein Beiname Porporino). Er sang nach seiner Ausbildung bis 1742, wo er in die Dienste Friedrich's II. trat, mit Beifall in Rom, Messina, Palermo. Er besaß eine schöne, volle Stimme und sang sehr richtig. Seine Hauptstärke aber bestand in einem sehr edlen Vortrage des Adagio's und in einem ungewöhnlichen Darstellungstalente. Er starb, nachdem er 41 Jahre hindurch eine Zierde der Berliner Opernbühne gewesen war, nach einer kurzen aber heftigen Krankheit am 20. Dezember 1783.

[3]) Paolino, ein Schüler Perti's, war 1727 zu Bologna geboren; er betrat in einem Alter von 15 Jahren in der Rolle des Cneo die Berliner Bühne und blieb derselben durch 42 Jahre hindurch getreu. Als er in die Dienste des Königs kam, mußte ihn Fr. Benda noch Jahre lang unterrichten, und diesem Lehrer hatte er besonders seinen seelenvollen Vortrag zu danken. Er starb allgemein geachtet, gleich nach Beendigung des Carnevals am 10. Februar 1784, an der Wassersucht.

vorstellung im vorigen Jahre und dem Reize des für sie neuen Schauspiels schon ganz electrisirt gewesen, so war der Eindruck, den das Ballfest in dem nun vollendeten Hause durch Pracht und Großartigkeit machte, ein außerordentlicher. Die Theilnehmer glaubten sich in einen Feenpalast versetzt und wollten ihren Augen nicht trauen, als sie auch den König in einem Rosadomino, aber ohne Maske sich ungenirt unter ihnen bewegen, ja sogar am Tanze sich betheiligen sahen. Von dieser Zeit an gehörten die Redouten im Opernhause zu den alljährlich regelmäßig wiederkehrenden Carnevalsbelustigungen. Der Kammermusikus Janitsch[1]) hatte dazu jedesmal die neuen Tänze zu componiren.

Die Sänger für den folgenden Carneval trafen im September in Berlin ein. Es waren: die Signora Venturini[2]), die Castraten: Pasqualino Bruscolini[3]), Altist und Felice Salimbeni[4]), Sopranist und der Tenorist Antonio Romani[5]) aus Piacenza. An die Stelle Poitiers und der Roland waren der Balletmeister Lany und seine Tochter aus Paris engagirt worden.

---

[1]) J. Gottl. Janitsch, geb. 1708 zu Schweidnitz, gest. 1763 in Berlin, war ein besonders von Friedrich begünstigtes Mitglied der Kammermusik. Schon in Rheinsberg hatte er eine musikalische Academie gestiftet gehabt, die er auch in Berlin fortsetzte. Die Theilnehmer an derselben versammelten sich alle Freitage, um sich in der Musik zu üben.

[2]) Bereits 1744 wieder verabschiedet.

[3]) Pasqualino blieb bis 1754 in Berlin, von hier aus kam er nach Dresden; 1763 kehrte er nach Italien zurück.

[4]) Salimbeni, 1712 in Mailand geboren, hatte unter Porpora studirt, dann in Rom, Wien, Venedig gesungen. Nach seiner Entlassung in Berlin ging er 1750 nach Dresden, beim Abschiede die Worte sagend: „Ich will in Dresden singen, daß man es bis nach Berlin hören kann", und wirklich feierte er daselbst auch die größten Triumphe. 1751 auf der Rückreise nach Italien, erkrankte er zu Laibach und starb daselbst. Er war der größte Sänger, den die Berliner Bühne je sah. Seine Stimme, obwohl nicht eine der stärksten, war äußerst angenehm, durchbringend und voll. Der Umfang derselben erstreckte sich von a bis c; seine Intonation war überaus rein. Er war nicht in allen Singarten gleich gut, aber in denen, wozu ihn sein Genie trieb, desto vortrefflicher; schwerlich hat wohl je ein Sänger die Vorzüge und Schwächen seiner Stimme besser gekannt, als er; deßhalb vermochte ihn auch nichts dazu zu bewegen, etwas zu unternehmen, über dessen Ausgang er nicht sicher war. Das Adagio und sogenannte brillante Andante sang er besonders gut, und namentlich war er an schönen und wohlerfundenen willkürlichen Veränderungen reich; die kurzen Triller, Doppelschläge u. s. w. gelangen ihm vorzüglich, weniger die langen, dafür war aber bei ihm das Portamento und der Uebergang vom Piano zum Forte wieder unübertrefflich schön. Seinem Vortrage des Allegro's, das er zwar mit Geläufigkeit sang, fehlte es zuweilen an Feuer und Nachdruck.

[5]) Er blieb bis zu seinem Tode 1768 in Berlin.

Besonders gefiel die zweite Carnevalsoper dieses Jahres: „Cato in Utica" von Graun. Der unvergleichliche Salimbeni (Cäsar), der darin zum ersten Male sang, verband mit einer sehr vortheilhaften Gestalt das Reizende und Zärtliche der vollkommensten Pantomime, und der Silberton seiner Stimme war so erweichend, daß ihm auch das unempfindlichste Herz nicht widerstehen konnte. Auch Romani (Cato) erwies sich als einen sehr geschickten Acteur und trefflichen Sänger.

Da das Ballet den König noch immer nicht zufrieden stellte, so trachtete er nun mit Entschiedenheit darnach, eine Tänzerin ersten Ranges für seine Oper zu erwerben und ertheilte demzufolge dem Grafen Gaetano in Venedig den Auftrag, die berühmte Barbarina zu engagiren. Diese, die bereitwilligst auf des Grafen Anerbietungen eingegangen war, machte, nachdem man ihren Contract bereits nach Berlin zur Genehmigung abgeschickt hatte, die Bekanntschaft eines jungen Engländers, des Lords Stuart de Mackenzie. Die beiden jungen Leute gewannen sich außerordentlich lieb, ja sollen wie man behauptete, sogar sich geheirathet haben. Barbarina wollte nun von einem Engagement in Deutschland nichts mehr wissen, ebensowenig mochte jedoch der König auf das Vergnügen verzichten, seine Schauspiele durch sie verherrlicht zu sehen. So wurde denn die arme Tänzerin „krank vor Liebe und Chagrin" gewaltsam in Venedig aufgehoben, in einen verschlossenen Wagen gesetzt und mit einer starken militärischen Escorte über Wien nach Berlin gebracht. Am 8. Mai hier angelangt und kaum etwas zur Ruhe gekommen, mußte sie schon am 13. in den Zwischenacten einer französischen Comödie im Schloßtheater tanzen. Ihre außerordentliche Schönheit und ihre geistreiche Unterhaltung frappirten und fesselten den König so sehr, daß sie sofort dessen erklärter Liebling und wie durch einen Zauberschlag der Mittelpunkt des feinen, gesellschaftlichen Lebens in Berlin wurde; ja sie hielt in ihrem Hause in der Behrendstraße fast eine Art kleinen Hofes, wo Anbeter aus allen Ständen „die göttliche, die unvergleichliche Barbarina" umschwärmten.

Einen glänzenden Zuwachs erhielt die Operngesellschaft Friedrich's II. um diese Zeit noch durch die berühmte Sängerin Giovanna Astrua[1]), die 1747 in Berlin eintraf. Auch das Ballet hatte man

[1]) Astrua war 1725 zu Turin geboren; sie erhielt in Berlin 6000 Thlr., also fast so viel als die Barbarina, die mit 7000 Thlrn. engagirt war. Eine an-

im letzten Jahre vervollständigt. Der neue Balletmeister Sody hatte es beim Könige erreicht, daß in Paris die Tänzerinnen Giraud, Cionnois, Le Roi, Domitilla, Dourdet und Duportail, sowie die Tänzer Baucher, Giraud, du Bois und le Feuvre für die Berliner Bühne engagirt wurden. Im Verein mit den schon vorhandenen Balletmitgliedern ließ sich nun ein bewunderswürdiges Corps de Ballet zusammenstellen. Außerdem war dem frühern Decorationsmaler Fabri der geschickte Innocente Bellavita gefolgt.

Wir sind nun bei der glänzendsten Periode der Berliner Oper angekommen, die Astrua und Salimbeni, die Barbarina und Marianne Cochois waren Sterne erster Größe. Einen solchen Verein von Künstlern sah Berlin nicht wieder gleichzeitig auf seiner Bühne versammelt. Auf den König, sowie auf das Publikum machte der unter diesen Künstlern herrschende Wetteifer den tiefsten Eindruck und nun erst sah man sich vollkommen zufriedengestellt. Aber Friedrich widmete auch den Theaterangelegenheiten die größte Aufmerksamkeit und behielt die oberste Leitung derselben stets selbst in der Hand. Mitten aus dem Getümmel des Krieges, ja oft unmittelbar vor und nach entscheidenden Schlachten erließ er Befehle, die sich auf die vorzustellenden Stücke, auf Engagements von Sängern und Tänzern, auf Anfertigung von Dichtungen, Compositionen oder Decorationen bezogen. Mit einem solchen Director war zudem nicht zu spaßen und die Art, wie er die Barbarina zu zwingen und Sänger und Tänzer im Gehorsam zu erhalten wußte, beweist es, mit welchem Ernste und welcher Strenge er seinen Operisten gegenüberstand.

Leider verlor Berlin schon im Juli 1748 eine der obengenannten Künstlerinnen. Barbarina, die durch ihr leichtsinniges Betragen die Gunst des Königs verscherzt hatte, reiste nach England, nicht ohne vorher noch mit der Berliner Polizei in fatale Händel verwickelt wor-

---

haltende und gefährliche Brustkrankheit nöthigte sie 1756 um ihren Abschied zu bitten, den ihr der König auch mit 1000 Thlrn. Pension bewilligte; nach Italien zurückgekehrt, starb sie schon im folgenden Jahre 1757 auf einem Landgute bei Turin. Alle Kenner, die sie gehört haben geben ihr einstimmig das Zeugniß, daß sie die größte Sängerin ihrer Zeit gewesen sei. Männer, die später noch die Mara und Todi hörten, behaupteten, daß beide letzteren weit von ihr übertroffen worden seien, sowohl im Granito bei Passagen, als auch im zärtlichen, rührenden und pathetischen Adagio. Für ihre Stimme hatte Graun die berühmte Arie: „Mi paventi“ im Britannico componirt.

den zu sein. Sie wurde jedoch noch lange schmerzlich vermißt und der König mochte es oft bereut haben in ihren Abgang gewilligt zu haben.

Ueberhaupt sollte Friedrich II. nicht lange sich seiner vorzüglichen Opernkräfte erfreuen; die 1759 gegebene Oper „Coriolan" deren Entwurf von ihm selbst herrührte und zu der er auch eine sehr beliebt gewordene Arie selbst componirt hatte, wollte nicht recht gefallen. Der König schob die Schuld davon auf Salimbeni, der sich darüber aber so sehr verletzt zeigte, daß er seinen Abschied forderte. Gleichzeitig gab es Unfrieden mit der Cochois, auf die der König deßwegen sehr böse war, weil ihre Schwester Barbe, eine Schauspielerin der französischen Truppe, heimlich den Marquis d'Argens geheirathet hatte. Die Liebesintriguen der Sängerinnen und Tänzerinnen machten ihm unabläßig Verdruß. Er wollte Liebesverhältnisse derselben durchaus nicht dulden und gar eine Heirath brachte ihn ganz außer sich. Als 1749 plötzlich die Barbarina, „die verführerische Creatur", aus England in der Absicht zurückkam, sich mit dem Geheimerath von Cocceji zu vermählen[1]) und gleichzeitig Algarotti's Neigung zu Mlle. Denis (eigentlich Frau Denis) dem Könige bekannt wurde und er einsehen mußte, daß mit aller Strenge und Aufmerksamkeit solchen Vorfällen doch nicht vorgebeugt werden konnte, mochte wohl sein Unmuth über das nicht zu bändigende Comödiantenvolk den höchsten Grad erreichen.

Salimbeni, der bereits seinen Abschied erhalten hatte, sang mit außerordentlichem Beifalle zum letzten Male in der prachtvoll ausgestatteten Oper „Fetonte" (Phaethon) 1750. Den König verdroß der Enthusiasmus des Publikums, der ihm Opposition zu machen schien und der Sänger, der ihm im Herzen immer theuer und unvergeßlich blieb, mußte nun vielleicht gerade deßwegen Berlin verlassen. An seine Stelle trat der Altist Carestini[2]) aus Dresden; aber wenn-

---

[1]) Friedrich ließ den Geheimerath verhaften und die Barbarina sorgfältig bewachen, aber trotzdem gelang es Beiden 1751 aus Berlin zu entwischen und sich auswärts trauen zu lassen. Cocceji wurde in Folge dessen nach Glogau versetzt und lebte dort mit seiner Frau sehr glücklich. Sie war sehr reich, besaß drei schöne Güter in Schlesien und 100,000 Thlr. baares Vermögen, welches sie zur Gründung eines adeligen Fräuleinstiftes verwendete. Friedrich Wilhelm II. erhob sie in Anerkennung dieser Stiftung 1789 in den Grafenstand. Barbara, Gräfin von Campanini, starb, 75 Jahre alt, 1799 zu Barschau in Schlesien.

[2]) Giovanni Carestini, genannt Cusanino (nach seinem Pflegeva-

gleich seine Stimme von wunderbarer Schönheit und Kraft gewesen sein soll, so vermochte er doch seinen Vorgänger nicht zu ersetzen. Vergebens beauftragte Friedrich II. seinen Agenten, in Italien gute Sänger zu werben und ihnen eine Gage bis zu 5000 Thlrn. zu bieten; man begann sich vor Berlin und dem tyrannischen Preußenkönige zu fürchten. Mittelmäßige Sänger kamen zwar immer noch, aber nur, um sofort wieder weggeschickt zu werden. Zu diesen traurigen Zuständen gesellte sich nun auch 1753 der Abgang Pasqualino's, 1756 der der Astrua und 1759 der Tod Graun's. Der König, der die Nachricht davon in Dresden erhielt, soll weinend ausgerufen haben: „Einen solchen Mann bekomme ich nie wieder".

Während des 7jährigen Krieges zerstreute sich die ganze mühsam zusammengebrachte Operngesellschaft. Viele der Kammermusiker gingen nach England und Rußland. Tänzer, Decorationsmaler und Unterbeamte flohen, als die Russen sich der Stadt näherten. Gehalte waren längst nicht mehr bezahlt worden, also glaubte sich Jeder seiner Verpflichtungen entbunden. Die Decorationen, die auf dem Boden des Opernhauses aufbewahrt wurden, verdarben durch den eindringenden Regen. Das Bombardement hatte Löcher in das Dach geschlagen, Niemand dachte daran den Schaden zu verbessern. Es schien, als wäre die glänzende Opernzeit, an die sich für die Berliner seit 14 Jahren die höchsten und schönsten Erinnerungen knüpften, auf immer vorüber.

Noch ehe der Stern der großen Oper zu erbleichen begann, hatte der König (1748) sich eine aus drei Personen bestehende Truppe von Intermezzospielern aus Italien kommen lassen[1]), die für gewöhnlich

---

ter Cusano, welcher den 12jährigen Knaben seiner schönen Stimme wegen erziehen und ausbilden ließ), war zu Monte Filatrano in der Mark Ankona geboren, sang zuerst 1721 die Rolle der Constanza in Buononcini's Griselda und trat dann in Prag und in verschiedenen italienischen Städten mit Beifall auf. Von 1733—35 gehörte er der Operngesellschaft Händel's in London an, von 1746—50 war er in Dresden engagirt. Berlin verließ er 1754 wieder, um nach Petersburg zu gehen. 1758 zog er sich vom Theater ganz zurück, kehrte nach Italien heim und starb dort bald darauf. Seine Stimme reichte von d bis $\overline{\overline{g}}$, er hatte große Fertigkeit in Passagien, die er, der guten Schule des Bernacchi gemäß, wie Farinelli, mit der Brust stieß. In willkürlicher Veränderung unternahm er viel und mit Glück.

[1]) Die ersten Intermezzospieler waren Signor Domenico Crichi, Director und Baßbuffo, Signora Rosa Ruvinetti, gen. Bon aus Bologna und Signora Nunciata Manzi; sie eröffneten ihre Vorstellungen am 15. März 1748 mit Pergolesi's „Serva padrona" auf dem Schloßtheater zu Potsdam. 1754 wurde

im Schloßtheater zu Potsdam, während des Carnevals aber regelmäßig Mittwochs im Schloße zu Berlin spielen mußten. So oft sie agirten, hatte die königl. Kapelle und das Ballet Dienst dabei; mit der großen Oper standen sie in keinerlei Verbindung.

Die Intermezzi (ursprünglich Zwischenspiele, die zwischen den Acten großer Opern aufgeführt wurden), waren kleine, äußerst komische und burleske Singspiele, die dem Könige großes Vergnügen zu machen schienen. „La Serva padrona, Don Taberano, il Matrimonio per forza, il Conte imaginario, il Giocatore, la Ricamatrice divenuta Dama, il Filosofo convinto (beide von Agricola componirt), il Birbi, Berthaldino“ und viele andere wurden wiederholt aufgeführt und der König ergötzte sich an den muntern Späßen und der unversiegbaren Laune seiner lustigen Comödianten immer gerne. Daneben gaben wohl auch Mitglieder der königlichen Familie und Dilettanten aus den höchsten Kreisen, unter denen besonders Voltaire und Lady Tyrconnel genannt werden, theatralische Vorstellungen oder es wurden kleinere Opern auf den Schloßtheatern aufgeführt, an deren Composition oder Dichtung der König selbst sich lebhaft zu betheiligen pflegte[1]).

Im Juli 1763 kehrte endlich Friedrich II. nach beendigtem Kriege wieder nach Berlin zurück. Seine Flöte und Musikneigung hatten ihn auch während der schweren Zeit siebenjährigen Kampfes nicht verlassen, aber es waren nun doch seit seinem Regierungsantritte 23 Jahre vergangen und in dem Ernste der verlebten Tage war er selbst ernster geworden, schien er früheren Vergnügungen mehr abgestorben. Die Wiederherstellung der großen Oper wurde daher nicht mit dem Eifer und Nachdruck von ihm betrieben, den die nach den alten gewohnten Genüssen lüsternen Berliner erwartet hatten. Von dem früheren Opernpersonal waren nur noch die Gasparini und die Molteni, —

die Truppe durch vier weitere Mitglieder verstärkt, unter denen sich ein gewisser Paganini nebst Frau befanden; als diese 1756 wieder abgingen, wurden fünf neue Sänger angestellt, die in dem Intermezzo: „Der Kapellmeister“ mit Beifall debutirten.

[1]) 1746. „Il Sogno di Scipione“ von Metastasio und Nichelmann. 1747. „Il Re pastore“, Schäferspiel. Text v. Villati. Ouverture und 2 Arien vom König, die übrige Musik von Graun, Quanz und Nichelmann. 1748. „Galatea ed Alcide“. Der Text dieser Operette war auf schon bekannte Hasse'sche Arien gedichtet. 1752. „Il Giudicio di Paride“ von Graun. 1753. „Il Trionfo della Fedeltà“, Pastorale. Eine Arie darin war vom König, eine andere von der Churprinzessin von Sachsen, das Uebrige von Hasse, Graun und Georg Benda. 1755. „Il Tempi d'Amore“ von Agricola.

beide aber nun auch alt geworden, — von den Tänzern Denis und Desplaces mit ihren Frauen, von der Opera buffa Madame Coch, Herr und Madame Sidotti und Francesco Paladini vorhanden. Mit ihnen wurden denn vorläufig im December 1763 und im Januar 1764, so gut es eben ging, Montags und Freitags comische Opern mit Ballet auf dem Schloßtheater gegeben. Nur mit Widerstreben verstand sich Friedrich dazu die Gelder für die Reparaturen des Opernhauses, damit wenigstens Redoute darin abgehalten werden konnte, anzuweisen. Der sehr sparsam gewordene König, obgleich gedrängt von seiner Umgebung, entschloß sich erst im Frühjahre 1764 dazu, den gegenwärtigen Intendanten Baron von Pöllnitz nach Italien zu senden, um brauchbare Sänger wieder zu engagiren. Denis erhielt zugleich den Auftrag, mit möglichst geringen Unkosten das Ballet zu recrutiren. Pöllnitz brachte im August bei seiner Rückkehr aus Italien die Signora Bartolotti[1]) und den Castraten Coli[2]) mit. Am 20. December wurden mit Graun's „Merope" die Vorstellungen im Opernhause wieder eröffnet. Der Unterschied aber zwischen sonst und jetzt war doch zu auffallend und fühlbar. Alle Erinnerungen an die herrlichen Erscheinungen von ehedem traten den Zuschauern plötzlich vor die Seele. Dasjenige, was man nun hatte und sah, konnte in keiner Weise genügen. Der König, sehr unzufrieden mit den neuen Sängern, machte dem Baron von Pöllnitz heftige Vorwürfe über deren Engagement, dieser aber entschuldigte sich mit der Kargheit der Mittel, die ihm zur Verfügung gestellt worden waren. Friedrich, einsehend, daß sein Maitre des Spectacles so ganz Unrecht nicht hatte, sah sich endlich doch genöthigt, einstweilen bis zur völligen und befriedigenden Wiederbesetzung des Personals keine Opfer zu scheuen. Hatte nun schon die erste Carnevalsoper kein Glück gemacht, so wollte das Schäferspiel „Leucippo" von Hasse noch viel weniger ansprechen. Vergebens stellte der Baron Pöllnitz dem Könige vor, daß es leichter wäre das Personal zu vervollständigen, wenn man Opern neuerer italienischer Meister aufführen würde, in denen die zu erwartenden Sänger bereits einstudirt waren. Friedrich II. blieb bei seiner

---

[1]) Sie trat nur in zwei Partien auf, 1764 als Merope und 1765 in der Rolle der Dafne in „Leucippo".

[2]) Giovanni Coli, 1748 zu Siena geboren und um 1801 in Berlin gestorben.

Ansicht, nur Werke deutscher Componisten in Berlin darstellen zu lassen und so erhielt denn **Agricola** den Auftrag eine neue Oper: „Achille in Sciroe“ zu componiren. Da im Laufe des Sommers die Vermählung des **Prinzen von Preußen** mit der Prinzessin **Elisabeth von Braunschweig** stattfinden sollte, so wurde dieselbe als Festoper gegeben und trotz der erschöpften Cassen nichts unterlassen, um die Vorstellung auf's Prächtigste auszustatten und den alten, gewohnten Glanz zurückzurufen. Es wurden acht neue Decorationen gemalt, die Costüme durchweg neu gefertigt und glücklicher Weise in dem Castraten **Concialini**[1]) auch wieder ein Sänger gewonnen, der im Stande war mit den früheren Kräften zu wetteifern; auch ein neuer Operndichter, Abbe **Landi** hatte sich gefunden.

Agricola's Oper vermochte den König nicht zu befriedigen und nun begann für einen Zeitraum von 24 Jahren die traurige Periode der Opernrepetitionen, in die nur hie und da eine neue Oper von **Hasse** oder **Agricola** eine geringe Abwechslung brachte. Dem gerade fungirenden Kapellmeister fiel dabei die schreckliche Aufgabe zu, die alten, längst bekannten Opern mit neuen Arien und Einlagen aufzustutzen und heraus zu putzen.

Die Jahre von 1764—1771 waren für die Opernzustände in Berlin sehr trübselige. Es wechselten rasch aufeinander die Intendanten

---

[1]) **Giovanni Carlo Concialini**, Sopranist, geb. 1745 zu Siena, kam von München aus, wo er schon der Liebling des Publikums gewesen war nach Berlin, wo er sofort nach seinem ersten Auftreten mit 3000 Thlrn. engagirt wurde. Seine Stimme war voll, geschmeidig, stark und von außerordentlichem Umfange; sie klang in der Tiefe wie eine Violine und in der Höhe sang er $\overline{\overline{d}}$ und $\overline{\overline{e}}$. Sein Triller, Crescendo und Portamento konnte nicht schöner gedacht werden. Im Adagio soll er selbst seinen großen Vorgänger **Salimbeni** übertroffen haben. Durch die Kunst, den Athem ungewöhnlich lang halten zu können, setzte er alle Welt in Erstaunen. Seine Glanzepoche fällt in die Jahre 1771 bis 1775, in denen er mit der **Mara** sang, der er sehr befreundet war; beide suchten sich in ihrer Kunst gegenseitig zu fördern. Er errichtete 1784 in der Freimaurerloge ein Concert der Wohlthätigkeit, das große Summen einbrachte, war ein großer Liebhaber der Botanik und eifriger Sammler von Kupferstichen, deren er eine vorzügliche Collection zusammengebracht hatte, die er der **Prinzessin von Carolath** vermachte. Ueberdem hielt der wohlgebildete und schöne Mann viel auf sein Aeußeres. 1786 ließ ihm der König **Friedrich Wilhelm II.** ein schönes Haus in Charlottenburg bauen, wo er bis 1796 in behaglicher Zurückgezogenheit lebte. In diesem Jahre erfolgte plötzlich seine Pensionirung mit 600 Thlrn. Der Sänger, der nie gespart hatte, verfiel nun in Armuth und verkam körperlich und geistig. Er starb 1812 zu Muskau beim Fürsten **Pückler**.

(Baron Pöllnitz, Graf von Goloffkin, Graf von Zierotin-Lilgenau), keine der Sängerinnen wollte genügen (die Girella, Grandis und die Farinella, wahrscheinlich eine Tochter der früheren Maria Camal, wurden sämmtlich sogleich wieder entlassen), so daß zuletzt in Folge des Mangels an Primadonnen, Castraten die Frauenrollen singen mußten. Der Tenorist Romani starb und wurde von dem aus Dresden an seine Stelle berufenen Luigi Grassi[1]) nur unvollkommen ersetzt. Keine der Opern, mit denen der unvermeidliche Agricola noch beauftragt wurde, vermochte einen befriedigenden Succeß zu erringen. Nur das Ballet hatte sich etwas gebessert. Der neue Balletmeister Franz Salamon, genannt di Viena, war ein sehr geschickter Mann und auch die Tänzerin Maria Burgioni, gen. la Mantuanina, befriedigte die schon sehr herabgestimmten Ansprüche der Zuschauer.

Der König zeigte sich in diesen Jahren durch den üblen Zustand seiner Oper sichtlich verstimmt. Seine Unzufriedenheit über den Mangel an guten deutschen Componisten und brauchbaren Sängern äußerte sich zunächst in einer großen Oeconomie. Er war so mißtrauisch geworden, daß er sich von allen seinen Dienern bei jeder Gelegenheit übervortheilt glaubte, daher er jeden Kostenüberschlag sorgsam prüfte und strenge Controle über alle Rechnungen hielt.

Diese Verhältnisse sollten sich mit einem Male umgestalten und die Berliner Opernzustände plötzlich einen neuen Aufschwung gewinnen, als 1771 Jungfer Schmehlingen[2]) engagirt wurde. Concialini und sie waren die beiden bedeutendsten Gesangkräfte, die auch Reichardt bei seinem Eintritte in die Berliner Stellung noch vor-

---

[1]) Er war in Rom geboren und starb 1789 zu Pisa. Grassi blieb von 1768—1788 in Berlin, worauf er mit 500 Thlrn. pensionirt wurde und nach Italien zurückging. Ein eigenthümliches Geschick schien über allen italienischen Sängern und Sängerinnen, die längere Zeit in Berlin gesungen hatten, zu walten; fast alle starben kurz nach ihrem Abgange von dort.

[2]) Elisabeth Gertrud Schmehling, geb. zu Cassel 1749, war das Kind eines armen Instrumentenmachers und in der Jugend so schwächlich, daß sie erst nach dem sechsten Jahre gehen lernte. Sie bildete sich zuerst zur Violinspielerin aus und trat als solche in Frankfurt, Wien und London mit Beifall auf. An letzterem Orte prüfte man ihre Stimme und da man sie vortrefflich fand, ließ man ihr bei dem berühmten Gesanglehrer Paradiesi Unterricht ertheilen. Von London kam der Vater wieder mit ihr nach Cassel zurück und darauf erhielt sie eine Anstellung als Concertsängerin in Leipzig mit 600 Thlrn. Sie starb 1833 zu Reval.

fand und nach unserer leider etwas umfangreich gewordenen Darstellung der theatralischen Verhältnisse Berlins, die aber gewiß nicht überflüßig erscheint, wenn man die Zustände richtig würdigen will, unter denen der neue Kapellmeister seine Wirksamkeit daselbst begann, sind wir nun an dem Punkt angelangt, wo wir uns der Autobiographie wieder anschließen können.

Des Königs Ansichten über Opern und Operncomposition haben wir aus Reichardt's Erzählung kennen gelernt. Wir wüßten keine bessere Characteristik der Opernperiode, die in Deutschland durch Hasse und Graun vertreten wurde, zu geben, als sie in klaren dürren Worten der König seinem Kapellmeister gab. Wenn der äußern Form dabei genügt war, so konnte eine Oper gefallen und da man gewöhnlich in jedem Carneval nur eine oder zwei Opern gab und auf Anderes nicht vorbereitet war, so mußten die regelmäßigen Wiederholungen stattfinden, gleichviel ob ein Stück gut oder schlecht war, angesprochen hatte oder nicht. Wollte man die damaligen Aufführungen nach dem heutigen Standpunkte der Kunst beurtheilen, so würden dieselben nicht nur keine Gnade, sondern entschiedene Zurückweisung und Mißbilligung finden. Seit dem Tode Friedrich's II. 1786, hat sich das Opernwesen so vollständig umgestaltet, der Geschmack und die Ansichten haben so durchgreifende Veränderung erlitten, daß wir heute nicht einmal mehr die Langmuth und Liebenswürdigkeit des Publikums von damals zu begreifen vermögen. Aber wir dürfen bei unserem Urtheile über die Theaterverhältnisse jener Zeit nicht vergessen, daß dasjenige, was die Zuhörer von ehemals zumeist zu fesseln und zu bezaubern im Stande war, uns fast völlig abgeht, so abgeht, daß wir fürchten dürfen, endlich auf das Vergnügen überhaupt noch eine Oper hören zu können, Verzicht leisten zu müssen. Wir meinen die Sänger und Sängerinnen. Friedrich der Große hat 46 Jahre regiert, während dieser Zeit sangen in Berlin die Gasparini, Molteni, Astrua, Mara, Koch, Eichner, Todi, die Castraten Porporino, Paolino, Pasqualino, Salimbeni, Concialini, Tombolini, die Tenoristen Romani und Grassi; rechnen wir dazu die gleichzeitigen Mitglieder der großen Opernbühnen zu Neapel, Rom, Mailand und Venedig, zu Wien, München und Dresden, zu Madrid, Paris, London, Stockholm und Petersburg, welcher Zahl von außerordentlichen Gesangskräften begegnen wir in dem kurzen Zeitraume eines halben Jahrhunderts! Halten wir nun dagegen die Summe der-

jenigen hervorragenden Gesangskünstler, deren wir uns gegenwärtig zu rühmen vermögen, und beachten wir zugleich, daß wir auch noch die Bassisten und Baritonisten zählen dürfen, und daß nicht wie damals fast ausschließlich Italien, sondern jedes Land und jede Nation ein Contingent von Stimmen stellt, und fragen wir uns, ob wir nicht einen ungewöhnlichen Abgang an Gesangskräften zu beklagen haben.

Friedrich II. hielt sich eigenthümlicher Weise für den Hort und Pfleger deutscher Musik, weil er nur Werke deutscher Componisten in Berlin aufführen ließ, die in italienischer Manier schrieben. Er war allerdings ein Beschützer der Künste und Wissenschaften, aber erstere holte er aus Italien, letztere aus Frankreich und so war, wie wir schon gesagt, sein Einfluß nur ein mittelbarer, und es ist um so mehr anzuerkennen, daß die Deutschen von den Fremden wohl gelernt und profitirt, aber zugleich auch eine achtungswerthe Selbstständigkeit auf beiden Gebieten sich zu bewahren gewußt haben.

Friedrich mußte bald bemerken, daß sein neuer Kapellmeister anderer Art als die früheren war, daß er einen Mann bekommen hatte, in dem alle neuen Ideen, welche die Welt zu bewegen begannen, einen Vertheidiger finden würden und daß überhaupt durch ihn auch für die Musikzustände in Berlin eine andere Zeit heranzunahen drohte. Mit der eigenthümlichen Verbissenheit alter Leute aber hielt er jetzt nur noch um so zäher an seiner Ueberzeugung fest. Der junge, talentvolle, rührige Kapellmeister sah sich in seiner neuen Stellung bald zur vollsten Unthätigkeit verdammt. Er verzehrte sich in dem Wunsche, einen Auftrag zur Composition einer neuen Oper zu erhalten und mußte alljährlich nur wieder die alten aufflicken und mit frischen Lappen behängen; denn das fühlte der König allmälig doch auch, daß es mit den alten Opern nicht mehr recht ging und daß selbst Graun und Hasse nicht mehr zu genügen vermochten; aber er wollte nur wenigstens die Namen seiner Lieblinge nicht fallen lassen und es sollte nicht den Schein haben, daß er anderer Ansicht geworden und noch am Ende seines Lebens zum Nachgeben gebracht worden sei.

So sehr Reichardt zuerst über seine Anstellung in Berlin erfreut sein mochte, so mußte er doch bald erkennen, daß bei dem Starrsinn des Königs seine Verhältnisse nicht die angenehmsten werden würden.

Die bedeutendsten Kräfte der Oper bestanden bei Reichardt's Ankunft in dem Castraten Concialini und der Mara. Beide lebten in den freundschaftlichsten Verhältnissen, suchten sich in ihrer Kunst

gegenseitig zu unterrichten und wetteiferten in der edelsten Weise in dem Bestreben, ihre Aufgaben mit der möglichsten Vollkommenheit zu lösen. Mit dem Signor Concialini scheint Reichardt, der übrigens kein großer Verehrer des Castratengesanges war und dem man manches boshafte Witzwort über diese armen Leute nachsagt, immer im besten Einvernehmen gewirkt zu haben. Er wird allgemein als ein sehr kunstsinniger, gebildeter Mann geschildert und genoß auch bis zu dem Augenblicke, da er die königliche Gunst verscherzte und da die näheren Umstände, welche seine Ungnade bewirkten bekannt wurden, die ungetheilte Hochachtung des Publikums. Anders aber gestaltete sich das Verhältniß des jungen Kapellmeisters zur Primadonna. Die Mara, ausgestattet von der Natur mit einem wunderbaren Gesangstalente, war jedoch zugleich eine höchst eigensinnige, ungebildete Person, die wohl als Künstlerin und Virtuosin die Bewunderung, die ihr gezollt wurde, im vollsten Maaße verdient haben mochte, die aber als Weib, wenigstens in der Zeit ihres Glückes mit der größten Rücksichtslosigkeit ihre schlimmen Seiten herauskehrte. Doch wie selten ist wahre Liebenswürdigkeit des Characters bei großen Künstlerinnen überhaupt zu finden? Es macht in der That einen niederschlagenden Eindruck, wenn man sieht, wie außerordentliche Erfolge in der Kunst, namentlich bei Frauen, wahrhaft demoralisirend gegenüber aller der Charactereigenthümlichkeiten wirken, durch die sonst das Weib so anbetungs- und verehrungswürdig wird. Hier, wie schon an manch' andern Stellen dieses Buches sehen wir uns genöthigt, einem so hart scheinenden Ausspruche die Bemerkung beizufügen, daß wir Ausnahmen annehmen, ja wir gestehen es freudig ein, daß wir selbst so glücklich waren, solche Ausnahmen angetroffen zu haben, aber leider haben wir auch gar zu oft wieder unter dem süßen Lächeln, mit dem Künstlerinnen die ihnen dargebrachten Huldigungen aufzunehmen pflegen, alle bösartigen Leidenschaften entfesselt hervorbrechen, plötzlich aus dem Engel einen Dämon werden sehen. Man spricht und schreibt so viel von dem veredelnden Einflusse der Künste auf die Menschen. Wie kommt es, daß gerade diejenigen, die sich doch zumeist, ja oft einzig mit der Ausübung einer Kunst beschäftigen, häufig völlig unberührt von den wohlthätigen Wirkungen derselben bleiben? Anderseits behauptet man, daß in dem Umgang mit den Künsten uns die höchsten und reinsten Freuden erblühen und doch wieder sieht man, daß maßloser Eigendünkel, Mißgunst, Haß, Neid, Bosheit und Ränkesucht, ja

nicht selten Geiz und Habgier den Künstler um alle Segnungen seiner Kunst betrügen. Oder sollten die guten und veredelnden Wirkungen der Künste da aufhören, wo die handwerksmäßige Ausübung derselben beginnt?

Die Mara war vor ihrer Uebersiedlung nach Berlin als Concertsängerin in Leipzig angestellt gewesen. Ihren Vater, der sie bisher begleitet hatte, der aber ein sehr roher und lästiger Mensch war, wußte Hiller von ihr zu entfernen. Sie verschrieb ihm einen Theil ihrer Einnahmen und er ließ sie nun in Ruhe ihren, mit eisernem Fleiße fortgesetzten Studien obliegen. Sie hatte in Leipzig, wo sie in allen Concerten beschäftigt war Gelegenheit, die Werke aller bedeutenden Gesangscomponisten kennen zu lernen; sie sang die Arien von Hasse, Graun, Schwanberger, G. Benda, Jomelli, Pergolese, Durante und Andern, und als in denselben ihr keine Schwierigkeiten mehr zu überwinden blieben, übte sie die Violinconcerte von Berger und Göpfert und die Flötensolo's von Tromlitz. In den Abonnementsconcerten hörte sie auch der junge Göthe, der ihr als ein leichterregbares Studentchen wüthend Beifall klatschte. Ihre Stimme vollkommen gleich, stark oder schwach, in gehaltenen, laufenden oder springenden Noten, hatte um diese Zeit den Umfang von f bis e und war so kraftvoll, daß sie den stärksten Chor zusammt dem Orchester mit seinen Trompeten und Pauken übertönen konnte und von dieser Stärke wußte sie durch alle Grade allmälig bis zu dem leisesten, zartesten und doch deutlichsten Pianissimo herabzusteigen; in Bezug auf Kehlfertigkeit übertraf sie keine der lebenden Sängerinnen[1]).

---

[1]) Sie suchte ihre Partien mit einer Vollendung auszuführen und mit einem Geiste zu erfassen, indem sie sich auch für die geringste Kleinigkeit capricirte, die schon damals ihre künftige Größe mit Sicherheit voraussehen ließen. Besonders glänzte sie in solchen Arien, die ihr Gelegenheit zu selbstständiger Ausführung, Erfindung und Ausschmückung boten. Wenn sie das Vorgeschriebene nur als Skizze ansehen durfte, so vermochte sie durch die ihr zu Gebote stehenden Mittel und Künste das Unglaubliche zu leisten. Man hat dieselben Arien von ihr sechs- bis acht Mal öffentlich singen hören, mithin die Haupttheile, die bekanntlich nach damaliger Sitte zu wiederholen waren, doppelt so oft; aber ohne je vom Character der Composition sich zu entfernen, oder zum Bizarren und Geschmacklosen sich zu verirren, zeigte sie sich in der Erfindung neuer Coloraturen, an neuen Ideen unerschöpflich. Das unmöglich Scheinende war ihr leichtes Spiel. Was sie an Schwierigkeiten zu ersinnen vermochte, übte sie mit beispielloser Hartnäckigkeit in der Einsamkeit täglich, bis sie darüber Herr war, die weitesten Sprünge, die flüchtigsten Triller, Verzierungen in den entlegensten Regionen, Alles

So willig sie in allen Dingen, soferne es ihre musikalische Ausbildung betraf, den gutgemeinten Rathschlägen ihres alten, ehrlichen Lehrers folgte, so eigensinnig widerstrebte sie jeder seiner Ermahnungen in anderer Richtung. Sie war z. B. nie dahin zu bringen, daß sie auf Haltung und Gang auch nur die mindeste Aufmerksamkeit verwandte und so lernte sie, wie Hiller sagte, weder gehen noch stehen.

Der Ruf ihres trefflichen Gesanges war von Leipzig bald nach Dresden gedrungen und die verwittwete Churfürstin Marie Antonie von Sachsen, geb. Prinzessin von Bayern († 1780), eine der gebildetsten Fürstinnen Deutschlands, die sogar selbst einige Opern gedichtet und componirt hatte, war begierig, sie singen zu hören. Sie erhielt von ihr eine Einladung in der Oper „Semiramide" aufzutreten. Wie mochte aber die kunstsinnige Fürstin erschrocken sein, als sie zum ersten Male die junge Sängerin erblickte, deren Aeußeres so vollständig vernachläßigt war. Man half in der Eile wo man konnte, ja Marie Antonie gab sich persönlich die größte Mühe, um in den Klotz eine nur annähernd anmuthige Bewegung zu bringen. Gertrud trat auf, sang zum Entzücken, spielte wie ein Haubenstock und kehrte reich belohnt nach Leipzig zurück. Der neue Intendant der Berliner Bühne, Graf Zierotin-Lilgenau aus Wien hatte auf der Durchreise in Leipzig die Schmehling in einem Concerte gehört und war noch nach seiner Ankunft in Berlin von Entzücken über ihren Gesang erfüllt und unermüdlich in ihrem Lobe. Er ergriff mit Eifer die günstige Gelegenheit, eine solche Sängerin für Berlin zu gewinnen, um dadurch in dem gleichgültig gewordenen Könige neues Interesse für die Oper zu erwecken und dieser selbst frischen Aufschwung zu geben. Als die Italiener die Absicht des Grafen merkten, daß das

---

sang sie rein und vollendet, leicht, ungezwungen und ohne Anstrengung. Wie sie gewohnt war, Schwierigkeiten zu üben, so war sie auch unablässig darauf bedacht, ihren Ton zu bilden. Man konnte nichts Kräftigeres, aber auch nichts Einschmeichelnderes hören und eigenthümlich genug stand ihre Stimme nach ihrem zweiten sehr schweren Kindbette im höchsten Glanze der Schönheit. Soweit Rochlitz (für Freunde der Tonkunst Band I.), der sie selbst gehört hat. Zelter spricht dagegen allerdings von zwei gefährlichen Registertönen, die sich oft wie ein böses Schicksal, selbst wenn sie zum Singen aufgelegt war, zwischen ihren Willen und ihr Vollbringen stellen und selbst ihr großes Talent verlegen machen konnten. Uebrigens erkennt auch er an, daß ihr an Vermögen, Virtuosität und Geschmack nie eine deutsche Sängerin auch nur annähernd gleichgekommen ist.

Unerhörte geschehen und eine deutsche Sängerin zugleich mit ihnen auftreten und singen solle, suchten sie sich mit aller Macht dieser gefährlichen Neuerung zu widersetzen, und Friedrich, dem deutschen Gesange, wie den deutschen Sängern gleichmäßig abhold, äußerte auf den Vorschlag seines Directors, die Sängerin zu hören: „Das sollte mir fehlen, lieber möchte ich mir ja von einem Pferde eine Arie vorwiehern lassen, als eine Deutsche in meiner Oper als Primadonna haben". Der Graf ließ sich nicht abschrecken. Die Schmehling kam an, man zog Benda und Quanz in's Einverständniß; auch sie waren gleichmäßig von ihren Leistungen hingerissen wie alle Anderen, die sie gehört hatten. Letzterer frug sogleich nach den Gehaltsansprüchen, die sie machen würde, und als sie ängstlich 1500 Thlr. begehrte, antwortete der Alte: „Ja, 1500 Thlr. als Kammersängerin und 1500 Thlr. als Opernsängerin, das macht zusammen 3000 Thlr., so viel solle sie erhalten". Zierotin, Benda und Quanz lagen nun dem Könige mit dem Lobe der Schmehling so lange in den Ohren, bis er endlich mißmuthig einwilligte, sie in einem seiner Abendconcerte singen zu lassen. Mit einem Male besiegte sie auch hier alle Vorurtheile und vorgefaßten Meinungen. Der König war nach der von ihr abgelegten Probe entzückt und begeistert und die glückliche Künstlerin wurde sofort engagirt.

Die Schmehling trat zuerst in Hasse's „Piramo e Tisbe" in Potsdam auf und errang hier, wetteifernd mit Concialini, wie in der diesjährigen Carnevalsoper „Britannico" von Graun, die größten Erfolge[1]). Doch sollte die Freude des Königs über die neue

---

[1]) Sobald die Schmehling sich für eine theatralische Laufbahn einmal entschieden hatte, suchte sie auch mit Eifer das bisher von ihr Versäumte bezüglich ihrer äußeren Erscheinung nachzuholen. Bald wußte sie sich mit Anstand und Würde auf der Bühne zu bewegen, ja ihr Auftreten gewann zuletzt etwas Imponirendes. Doch fühlte sie sehr richtig, daß ihre Hauptkraft immer in ihrem Gesange lag und daß sie dadurch siegen müsse. Obwohl ihr Spiel stets überdacht und der Situation angemessen war, so vermied sie doch alle heftigen Bewegungen und jede äußere Zuthat, daher Kenner ihre ruhige Haltung in leidenschaftlichen Rollen als scheinbare Kälte oft tadelten.

Zelter sagt von ihrem Auftreten als Agripina im „Britannico", daß sie die Arie: „Mi paventi il figlio indegno", eine rechte Bravourarie damaliger Zeit, mit einer wahren Donnerstimme und mütterlichen Weiblichkeit in die Coulissen gesungen habe, so daß ihm jedesmal die bittersten Thränen aus den Augen gestürzt seien. Es war, als wenn tausend Nachtigallen um Rache schlügen. In allen tragischen Rollen schien sie um einen Kopf höher zu sein. Größeres als ihre Königin Rodelinda (1778 und 1780) war nicht denkbar.

Acquisition nicht lange ungetrübt bleiben. Kaum sah sie sich in der Gunst des Publikums befestigt, als eine Kette von Unannehmlichkeiten und Familienzwisten von ihr ausgehend und genährt, ihm, der in einem wahrhaft patriarchalischen Verhältnisse zu seinen Opernmitgliedern stand und dem auch die geringfügigsten Umstände in deren Leben stets berichtet werden mußten, viel zu schaffen machten. Der Vater der Sängerin war dieser auch nach Berlin gefolgt, und leider wiederholten sich hier die ärgerlichen Vorfälle, die wir schon von Leipzig her kennen und in Folge deren schon dort eine Trennung zwischen Vater und Tochter stattgefunden hatte, nur zu bald. Der alte Schmehling, ein ächter Virtuosenvater (wir haben abschreckende Beispiele dieser Species im Laufe der letzten Jahrzehnte genug kennen gelernt), lag der heftigen Gertrude täglich mit Forderungen, Rathschlägen und unangenehmen Erörterungen in den Ohren. Die Sängerin wollte um jeden Preis von dieser ihr so lästigen Bevormundung und Aufsicht befreit sein und wandte sich deßhalb direct mit der Bitte, ihren Vater aus Berlin auszuweisen, an den König. Dieser erfüllte, obwohl ungern, nachdem sie dem Alten eine hinreichende Summe zum Lebensunterhalte ausgesetzt hatte, den Willen seiner eigensinnigen Sängerin. Aber nur zu bald vermochte er die eigentlichsten Absichten derselben und die wahre Ursache zu durchschauen, warum Jungfrau Gertrude so ungestüm ihres Mentors sich zu entledigen gesucht hatte.

Es konnte nicht fehlen, daß die so glänzend situirte und reich bezahlte junge Sängerin, obwohl sie sonst weder schön noch anmuthig war, viele Bewerber und Verehrer fand.

Unter den damals in Berlin lebenden Künstlern zeichnete sich ganz besonders der in der Privatkapelle des Prinzen Heinrich von Preussen angestellte junge Johann Baptist Mara[1]), ein vorzüglicher

---

[1]) Sohn und Schüler des Ignaz Mara, der Kammermusikus und ein trefflicher Cellist der Berliner Opernkapelle war, wurde 1744 geboren. Nach seiner Flucht aus Berlin, 1780, begleitete er seine Frau nach Wien, Paris und London; hier trennte er sich 1799 auf immer von ihr. Er kehrte nun nach Deutschland zurück und wandte sich in der Folge nach Holland, wo aber nun sein Hang zum Trunke so überhand nahm, daß er alles Ehrgefühles baar, Tag und Nacht in Matrosenherbergen zum Tanze spielte, bis endlich der Tod im Sommer 1808 zu Schiedam bei Rotterdam sein elendes, verkommenes Dasein endigte. Die Sängerin, die durch ihre Verbindung mit Mara es so schwer büßen mußte, weder den Rathschlägen ihres königlichen Gönners, noch den gut gemeinten Lehren ihrer Freunde gefolgt zu sein, wurde leider durch die schlim-

Cellist, aus. Dieser Mann bot in seiner äußern Erscheinung das Bild eines soliden, kenntnißreichen und vollkommen gebildeten Mannes dar. Er war ein talentvoller und gewandter Schauspieler und wurde als Musiker sehr hoch geschätzt. Im seelenvollen Vortrage des Adagio's wurde er von keinem Cellisten seiner Zeit übertroffen, in Beziehung auf Fertigkeit stand nur Duport über ihn. Zu all' diesen glänzenden Eigenschaften kam nun noch hinzu, daß seine Persönlichkeit von einer überraschenden Schönheit gewesen sein soll. Dieser Mensch aber, an dem die Natur ihre reichsten und herrlichsten Gaben verschwendet hatte, war durch und durch ein so liederlicher, ausschweifender und verworfener Patron, wie derartige Charactere nur in der Sumpfluft großer Städte in solcher Ueppigkeit und abschreckenden Vollendung gedeihen können.

Bisher hat Gertrude einzig Freude und Genuß in der Beschäftigung mit ihrer Kunst gefunden; ihr ganzes Streben war dahin gerichtet gewesen, sich darin zu vervollkommnen und solchen Sängern, die ihr noch irgendwie ein Vorbild sein konnten, nachzueifern. Friedrich II. schenkte ihr beharrlich Beifall, das Publikum kam ihr mit Achtung und Huldigungen jeder Art entgegen; sie würde ein würdiges und zufriedenes Leben haben führen können, wäre ihre Neigung zur Kunst die einzige geblieben, die ihr Herz erfüllte. Sie hatte bis dahin an Männern kaum ein flüchtiges Interesse genommen, in einem näheren Verhältniß zu ihnen konnte und mochte sie sich nie denken. Verbindungen aus Liebe geschlossen waren stets ein Gegenstand ihres Spottes, scherzende Neckereien älterer Freunde erregten ihren Unwillen und Trotz. Da näherte sich ihr Herr Mara und sie war mit einem Male verzaubert und umgewandelt. Man kannte bereits seinen Character; alle Freunde warnten, widerriethen, aber umsonst; man schilderte ihn als wild, verschwenderisch, in Leidenschaftlichkeit aus einer Unordnung in die andere versinkend, sie achtete es nicht; ja sie schlug selbst die Mittheilung, daß ihr Anbeter als Mignon des Prinzen Heinrich allgemein bekannt war, in den Wind. Mara, des

men Erfahrungen ihrer Ehe nicht gewitzigt. Sie blieb immer der Spielball nichtswürdiger Speculationen von Seite verschiedener niederträchtiger Männer, die sich an sie anzudrängen wußten und nur die Absicht hatten, ihre Kasse zu leeren. Rochlitz fand noch 1802 die 53jährige Sängerin von einem gewissen Signor Florio, einem jungen, mittelmäßigen Flötisten, auf ihren Reisen begleitet.

vertrauten Umgangs mit Weibern nur allzu kundig, bemerkte gar bald den günstigen Eindruck, den er auf die Sängerin machte und bestürmte sie nun bald zärtlich, bald stürmisch und heftig so unablässig, bis er die sonst starke und feste Seele gänzlich an sich gerissen hatte. Wie es bei allen solchen Verhältnissen geht, so goß auch hier jeder Widerstand nur Oel in die Flamme. Jeder tadelnden Bemerkung setzte Gertrud immer die Worte entgegen: „Er wird sich bessern". Nun ließ sie auch der König, der ihr väterlich wohlwollte und Herrn Mara nur zu gut kannte, warnen; aber auch seine Rathschläge verhallten ungehört, ja obgleich sie seinen Widerwillen gegen jede Heirath einer seiner Sängerinnen wohl kennen mußte, so wagte sie es doch 1773 an ihn die Bitte zu richten, sich mit Mara vermählen zu dürfen. Friedrich II. nahm das Gesuch mit lautem Unwillen auf; in diesem Falle kam seiner Abneigung überhaupt noch sein offenbarer Widerwille mit dem Gegenstande ihrer Wahl hinzu. Er ließ ihr durch den alten Benda sagen: sie möge mit dem schlechten Kerl machen, was sie wolle, nur heirathen solle sie ihn nicht. Aber um eine Heirath war es Herrn Mara ja allein zu thun. Die frühere Bitte wurde also nochmals gestellt und da auch sie abschlägig beschieden wurde, so wurden Anstalten zu einem heimlichen Durchgehen getroffen, die natürlich dem Könige, der alle Schritte seiner Sängerin bewachen ließ, nicht verborgen bleiben konnten. Wir vermögen nicht mit Sicherheit festzustellen, ob wirklich jetzt schon ein Fluchtversuch stattgefunden oder ob Herr Mara in Folge unziemenden Betragens gegen den Prinzen Heinrich bestimmten Anlaß zu thatsächlicher Einschreitung geboten hat, genug, eines Tages sehen wir auf Befehl des Königs das mauvais sujet verhaftet und zum großen Ergötzen des Berliner Publikums als Tambour in ein Cüstriner Regiment eingereiht. Jungfer Schmehlingen in Verzweiflung darüber, bestürmte mit den flehendlichsten Bitten direct und indirect den König um Freilassung ihres Geliebten. Zufälliger Weise lief um diese Zeit ihr Contract ab; sie drohte nun gegenüber solcher barbarischer Behandlung mit ihrem Weggange und wollte nur unter der Bedingung bleiben, daß man ihrer Heirath ferner keine Hindernisse mehr in den Weg setzte. Der König, der sie nicht verlieren wollte und der sie nur durch Nachgeben für die Dauer gewinnen konnte, stimmt endlich, obwohl unwillig und ungern, den Wünschen des verblendeten Weibes bei. Das gesammte Publikum hatte an dieser edlen Selbstverläugnung und Aufopferung den lebhaftesten Antheil ge-

nommen. Der Sängerin Beliebtheit stieg von Jahr zu Jahr, auch der König vermochte ihr nicht lange zu zürnen und erwies sich ihr bald wieder gnädig und freundlich. Aber was Jedermann vorhergesagt und befürchtet hatte, traf leider nur zu schnell ein. Herr Mara, der nun Geld in Fülle hatte, wurde leichtsinniger, liederlicher und verschwenderischer, als er je war. Alles ging schlecht und rückwärts. Sicher gemacht durch die unbegränzte Liebe und Hingebung seiner Frau trotzte er Allen, beleidigte er Alle, mit denen sie in dienstlichen Verhältnissen stand. Täglich wurden neue Zwistigkeiten mit den Mitgliedern der Kapelle und des Opernpersonals angezettelt; Beschwerden auf Beschwerden wurden eingereicht; man suchte zu schlichten, verwies zur Ruhe. Vergebens, jeder beigelegte Zwist barg schon die Keime zu neuen Mißstimmungen. Zu spät erkannte die Sängerin ihre Verblendung; den Mann umzuändern oder seinen zügellosen Ausschweifungen nur Fesseln anzulegen, vermochte sie nicht, eben so wenig konnte sie von ihm lassen, und daß er wirklich ein so bodenlos schlechter Patron war, wie sie es nun selbst einsah, das wollte ihr Stolz gegenüber derjenigen, die sie früher gewarnt hatten, nicht zugeben. Ungeachtet ihrer großen Einnahmen sah sie sich bald in eine Schuldenlast gestürzt, von der sie sich nicht loszumachen vermochte. Groll und Mißstimmung über ihre Lage vergällten ihr nun das Leben. Der Aufenthalt in Berlin wurde ihr unerträglich. Da kam ein geheimer Antrag aus London, durch den ihr drei Concerte mit 16,000 Thlrn. garantirt und 2000 Thlr. Reisegeld angeboten wurden. Das war für Herrn Mara eine frisch sprudelnde Quelle, die des Ausschöpfens wohl werth schien. Es hielt nicht schwer die arme Frau dazu zu bringen, beim Könige ein Entlassungsgesuch einzureichen. In harten Ausdrücken schlug Friedrich das Begehren der Sängerin ab. Verdruß und Sorge warfen sie nun auf's Krankenlager und hatten eine Niederkunft mit einem todten Kinde zur Folge[1]). Die Aerzte riethen ihr zur Erholung den Gebrauch der böhmischen Bäder an. Der König, wohl voraussehend, daß sie, war sie einmal über der Gränze, nicht mehr zurückkehren würde, entschied auf ihr Reisegesuch: Freyenwalde ist auch gut. Dann, als sie darauf bestand, dem Rathe der Aerzte Folge zu leisten: Sie mag gehen, aber ihr Mann bleibt hier. Nun wollte auch sie nicht mehr fort und so häufte sich Bitterkeit auf Bitterkeit in ihrem Herzen.

---

1) Auch die zweite Entbindung der Mara hatte dasselbe unglückliche Ergebniß.

Das unglückliche Verhältniß der Gatten wurde endlich ein allgemeiner Jammer, an dem jeder Gebildete Theil nahm. Herr Mara mißbrauchte in eben so frecher Weise die Gunst seines Herrn, des Prinzen Heinrich, der ihm alle Ungezogenheiten nur zu nachsichtig vergab, wie die brennende Leidenschaft, die ihm seine Gattin entgegenbrachte. Da es eine Seltenheit war, den berühmten Cellisten spielen zu hören, so hatte der Prinz, der während des Carnevals gewöhnlich mit seinem Hofe in Berlin lebte und mit glänzenden Festen die königlichen Redouten noch überbot, einst eine glänzende Gesellschaft zu einem Concerte geladen, in welchem Mara spielen sollte. Alle höchsten und hohen Herrschaften waren bereits versammelt bis auf den König, den eine unüberwindliche Abneigung gegen den Virtuosen abhielt und dieser selbst. Endlich brachte man ihn, aber betrunken wie er war, verweigerte er es zu spielen und compromittirte so seinen Gebieter vor der ganzen zahlreichen Versammlung. Der König jedoch, dessen Gemahlin anwesend war, sah dies als eine derselben zugefügte Beleidigung, als ein Crimen laesae Majestatis an und drang auf nachdrückliche Bestrafung. Ebenso wie in diesem Concerte betrug sich Mara einst bei einer Privattheatervorstellung im prinzlichen Palais, wo er sich weigerte seine Rolle zu spielen, obgleich der Hof bereits versammelt war und Prinz Heinrich in Verzweiflung über diesen Affront vergebens bat, befahl und flehte. Nur dann wird eine solche unbegreifliche Nachsicht des Prinzen erklärlich, wenn man dem allgemein verbreiteten Gerüchte Glauben schenkt, das Herrn Mara als den Mignon oder wie man es noch schimpflicher nannte, als die Leibgeige des Prinzen bezeichnete. Nie wollte es diesen gelingen, durch zahllose Wohlthaten, die er auf ihn häufte, die Dankbarkeit seines Günstlings zu gewinnen. Im Gegentheile maltraitirte der Schuft seinen Herrn täglich rücksichtsloser, maulte wochenlang mit ihm, störte Sonntags den Gottesdienst und die Predigt in Rheinsberg, ging ungescheut in die fürstliche Küche, um sich der besten Bissen zum Voraus zu bemächtigen, betrank sich viehisch, wenn er spielen sollte, machte die nahe an der Mecklenburgischen Gränze gelegene Residenz des Prinzen zu einem Neste von Contrebandiers und trieb unter dem Schutze der Hofequipagen, die er dazu benützte die verbotenen Gegenstände nach Berlin zu bringen, offenkundig einen frechen und einträglichen Schmuggelhandel u. s. f.

Wir haben uns bei der Schilderung der Hauptpersonen, mit de-

nen Reichardt zunächst in Berührung kam, lange verweilt. Der neue Kapellmeister traf auf Verhältnisse sehr schlimmer Art, als er seine Stelle antrat und wir werden sehen, wie sogleich von Seiten der Mara's ihm die ersten und fatalsten Händel bereitet wurden.

Ehe wir in der Geschichte Reichardt's weiter gehen, müssen wir auch einen Blick auf die Orchesterverhältnisse, wie sie 1775 sich darstellen, werfen.

Reichardt fand schon bei seiner früheren Anwesenheit in Berlin, daß das Orchester zwar tüchtig und gut, aber fast nur aus alten Männern zusammengesetzt war, die, wie überhaupt die ganze Opernwirthschaft, nicht gleichen Schritt mit der allgemeinen musikalischen Entwicklung gehalten hatten. Einzelne der besten Kräfte hatte das Orchester in den letzten Jahren zudem verloren. Georg Benda war nach Gotha, C. Ph. Em. Bach nach Hamburg gegangen, Johann Benda, Petrini und Czarth waren gestorben. Man hatte zwar möglichst zu ergänzen gesucht, aber die neuen Mitglieder hatten die Abgegangenen noch nicht vergessen machen können. Nun denke man sich inmitten all' dieser ehrwürdigen grauen Häupter mit ihrem Hange zur Bequemlichkeit und ihrem Bestreben am Herkömmlichen, Längstgewohnten festzuhalten, den jungen Kapellmeister mit seinen Idealen eines vollkommenen Orchesters, noch dazu angespornt von dem ausdrücklichen Wunsche des Königs, die alten Musikanten tüchtig zu exercieren. Es ist leichter in ein Wespennest zu greifen, als reformirend unter eine solche Gesellschaft zu treten und sie aus ihrer behaglichen Ruhe aufzustören. Solange ein Hofmusiker jung ist und den Drang hat sich auszuzeichnen und hervorzuthun, ist er allerdings leicht zu führen, zu begeistern; erlahmt er in seinem Streben nicht und gelingt es ihm eine hohe Stufe der Kunst zu erreichen, wird er von ihr wirklich erwärmt und durchglüht, so kann er immerhin eines derjenigen Kapellglieder werden, die im Interesse der Kunst stets freudig ein Opfer zu bringen vermögen. Aber deren Anzahl ist gemeinhin nicht die überwiegende. Die meisten Kapellisten, die einmal in Amt und Brod stehen, bleiben inmitten ihrer künstlerischen Entwicklung stehen und hängen nun mit einer rührenden Treue an den Traditionen ihrer Gesellschaft und an ihrer gemüthlichen Ruhe. Es gehört eine eiserne Energie dazu und eine seltene Willenskraft und Rücksichtslosigkeit, um ein aus so verschiedenen Elementen zusammengesetztes Orchester immer auf der Höhe der Zeit festzuhalten und zu immer neuen Thaten und

Triumphen zu führen. In dem uns vorliegenden Falle trat nun noch die Zähigkeit, mit der Friedrich II. an den beiden Componisten Graun und Hasse festhielt, den Bestrebungen Reichardt's hemmend entgegen. Die Kapelle hatte sich so in diese beiden Meister hineingelebt und in eine gewisse Art des Vortrags, daß jede Neuerung auf doppelten Widerstand stoßen mußte. Die Erfahrung lehrt uns, daß wir immer mit Vorliebe dem anhängen, was wir in der Jugend als das Ideal des Schönen in uns aufgenommen haben; geschieht das nun selbst solchen Geistern, die ein universelles Streben erfüllt, wie viel mehr mußten im Berliner Orchester, wo die größte Einseitigkeit bisher geherrscht hatte, die reformatorischen Unternehmungen Reichardt's bei den alten Kapellisten auf hartnäckigen Widerspruch stoßen. Zudem muß man im Auge behalten, daß ihm sein Glück von gar vielen der ihm Untergebenen mißgönnt wurde, daß die alten Herren nur höchst ungern einen jüngern Mann, den sie in bekannter Musikereitelkeit im Herzen vielleicht übersehen zu können meinten, sich vorgesetzt sahen und daß man ihn besonders um die offenbare Gunst, in der er beim Könige stand, beneidete und sie ihm auf jede Weise zu entziehen trachtete.

Diese allgemeine Verstimmung drängte bald zu heftigen Conflicten zwischen dem Vorgesetzten und den Untergebenen und zu ernstlichen Widersetzlichkeiten, denen nun auch der Kapellmeister mit all' der Autorität seines Amtes entgegentrat. Es kam endlich soweit, daß Klagen und Verleumdungen vor den König selbst gebracht wurden, und da sie natürlich Reichardt nicht unbeantwortet ließ und alle Schuld der leidigen Vorfälle den alten böswilligen Musikern zuwälzte, so wurde jenem zuletzt die ganze Geschichte lästig und unbequem. In solchem Unmuthe sprach er einst die ungnädigen Worte: „Ich dachte mir die Oper vom Halse zu schaffen und habe nun das alte Elend und einen Narren mehr".

Wie sehr Reichardt von dem neuen Leben, in das er sich plötzlich versetzt sah in Anspruch genommen wurde und wie den feurigen Mann das Treiben der großen Stadt mit all' seinen Zerstreuungen und geselligen Vergnügungen gefangen nahm, geht aus einem Briefe Hamann's hervor, der am 10. August 1776 an Herder etwas ungehalten schreibt, daß sein Landsmann in Potsdam erst vorige Woche Zeit gefunden zu haben scheine, zwei Zeilen an ihn zu schreiben und daß er einen langen Brief, auf dessen Beantwortung er nun schon seit einem halben Jahre ungeduldig warte, immer noch unerledigt gelassen habe. „Weil die Sache einen Dritten bedarf, — fährt Ha-

mann fort, — so hat mich dies ungemein verdroßen und ich bin ihm recht böse gewesen. Da er aber seine ganze Lebensart, deren Zerstreuung mir gar nicht gefiel, auf einmal reformirt hat bis zur strengsten entgegengesetzten Diät des Umgangs, so schöpfe ich neue Hoffnung, daß er von der Eitelkeit bald geheilt sein und einen edlen Ehrgeiz dafür erwerben werde. Während des Königs Abwesenheit ist er Willens, eine kleine Reise nach Hamburg zu machen. Ich verfolge ihn von weitem und entferne mich, ohne ihn aus dem Gesicht zu verlieren. Er hat übrigens einen schweren Stand, — eine Bande Virtuosen zu regieren, ist ärger, als ein Regiment Soldaten".

Unter diesem Zurückziehen in sich selbst dürfte Hamann wohl das intime Verhältniß im Auge haben, in das Reichardt nun bald mit der Familie des von ihm so hochverehrten Franz Benda treten sollte. Einzelne Aeußerungen in der Autobiographie lassen bereits auf ein zartes Verhältniß unseres jungen Kapellmeisters mit Juliane, der zweitjüngsten Tochter des Concertmeisters schließen. Beide Leutchen waren von Hochachtung und Bewunderung für einander erfüllt, zur Liebe ist dann nur noch ein Schritt, und als nun Reichardt nach Potsdam zurückgekehrt war und zu der Verehrung, die ihn für den alten Meister beseelte, sich auch noch Dankbarkeit gesellte, so mag wohl der Aufenthalt in der Familie Benda ihm bald der liebste geworden und seine Neigung zu Julianen gereift sein. Leider fehlen uns über diesen Zeitraum die eigenen Mittheilungen Reichardt's, und das was wir an flüchtigen Andeutungen hie und da aufgefunden haben, reicht kaum hin, um auch nur mit annähernder Bestimmtheit einzelne Daten festzustellen.

Reichardt scheint sich im Jahre 1777 verheirathet zu haben[1]). Die Ehe mit Juliane Benda (geb. zu Berlin 1752) sollte jedoch nur von kurzer Dauer sein, denn die junge Frau starb bereits am 9. Mai 1783. Wir haben schon mehrfach Gelegenheit gehabt über sie zu berichten und wissen schon, daß sie eine ebenso vortreffliche Sängerin als Clavierspielerin war. Auch als Componistin hat sie zahlreiche Proben eines ungewöhnlichen Talentes geliefert. Ihre Lieder zeichnet durchweg eine schöne ausdrucksvolle Melodie aus; ihre Verbindung mit

[1]) Erst im Voß'schen Musenalmanach vom Jahre 1778 finden sich die Compositionen von Juliane Benda unter dem Namen Juliane Reichardt, geb. Benda, aufgeführt.

Reichardt mag die Künstlerin in ihren Leistungen und Bestrebungen nicht wenig gefördert haben[1]).

In dieser Ehe wurden Reichardt drei Kinder geboren: ein Sohn, Wilhelm, der aber schon nach vier Jahren wieder starb, und zwei Töchter: die talentvolle Louise (geb. 11. April 1779, † 17. November 1826) und Juliane (geb. 1783, nachmals an den Präsidenten Stelzer in Halberstadt verheirathet, † 1838).

Durch die Verbindung mit Juliane Benda trat er in die innigsten und nächsten Beziehungen zu einer der ausgezeichnetsten Künstlerfamilien Deutschlands. Wie der alte Schwiegervater Franz Benda, so hatten sich auch dessen Brüder Johann (1713—1752), Joseph (1724—1804) und der geniale Georg (1721—1795) hohes Ansehen in der musikalischen Welt erworben. Eine Schwester von ihnen, an den Kammermusikus Hattasch in Gotha verheirathet, war eine der größten und schulfertigsten Sängerinnen ihrer Zeit. Die beiden älteren Schwestern Julianens, Wilhelmine und Maria Carolina waren als Kammersängerinnen bei der Herzogin Amalie von Weimar angestellt; letztere, zugleich eine vortreffliche Clavierspielerin, hatte 1770 den weimar'schen Kapellmeister E. W. Wolf geheirathet[2]). Die jüngste Schwester, Henriette, war nicht minder als ihre Geschwister musikalisch befähigt. Zwei Brüder, Friedrich Wilhelm Heinrich und Carl Heinrich Hermann, würdige Schüler ihres Vaters, ersterer auch ein bedeutender Clavierspieler und trefflicher Componist, wurden schon 1765 in der königl. Kapelle angestellt und zählten unter die besten Mitglieder derselben.

---

[1]) Lieder von Juliane Benda finden sich gedruckt im Voß'schen Musenalmanach, 1776: „Lied eines Mädchens"; „An den Mond"; beide Gedichte von Hölty. 1777: „Dora" von Sprickmann. 1778: Lied eines Mädchens" von Henriette 1779: „Daphne am Bach" von Overbeck. 1780: „Brunnenlied" von Göcking. — In Reichardt's Oden und Liedern, 1779: „Klage bei Hölty's Grab" von J. Fr. Reichardt. — In der dritten Sammlung derselben, 1781, „Das strickende Mädchen". Im Jahre 1782 erschien eine Sammlung ihrer Lieder und Clavierstücke zu Hamburg. — Gerber sagt von Juliane Benda, daß sie unter die angenehmsten und gefühlvollsten Sängerinnen ihrer Zeit gehört habe und daß sie ihren Ausdruck ganz nach der edlen und rührenden Manier ihres großen Vaters gebildet hatte. Auch war sie eine geschmackvolle Clavierspielerin. Durch ihre Verbindung mit Reichardt erhielt sie in beiden Kunstfertigkeiten neue Unterstützung und Aufmunterung. Sie verfertigte viele Odenmelodien voll wahren und richtigen Ausdrucks.

[2]) Siehe pag. 106, wo Reichardt sein erstes Zusammentreffen mit Wolf und seiner Frau schildert.

Unschätzbare Mittheilungen für diese Lebensperiode gibt Hamann in seinen Briefen und aus ihnen hat Gildemeister in seiner Biographie Hamann's das wichtigste zusammengestellt. So ersehen wir aus diesem zuletzt angeführten Werke, daß Reichardt mit Frau und Kindern im Februar 1782 zum Besuche nach Königsberg kam.

Hamann hatte eben von seinem Gevatter Claudius einen vorher schon angekündigten Kasten mit reichem Inhalte verschiedener Delicatessen erhalten; diese Arche aus Hamburg kam nun in diesem Augenblicke doppelt willkommen, da des Freundes Besuch aus Berlin in Aussicht stand. Dieser ließ auch nicht vergebens auf sich warten. „Dom. Esto mihi — so schreibt Hamann an Herder — hatte ich in diesem Jahre meinen ersten Kirchgang gehalten und war ganz unerwartet und ungeputzt zu Mittag bei Hippel vergnügt gewesen, als der treue, gute Geselle mit seinem Vetter Becker mich zu Hause überfiel. Er hat mich während des ganzen hiesigen Aufenthaltes so warm gehalten, daß ich beschämt und verlegen gewesen bin". Dieser Vetter Becker, an dem auch Hamann bald den lebhaftesten Antheil nahm, war ein intimer Freund Reichardt's, der jedoch durch die Verbindung mit ihm nur wieder seine gewöhnliche Unvorsichtigkeit, gleicherweise aber auch seine Herzensgüte und wackere Gesinnung bekundete. Der königliche Hofcapellmeister und der hart verfolgte Democrat paßten anscheinend wenig zusammen. Wir haben es jedoch bereits schon angedeutet, wie ihn Neigung und Ansichten gar oft zu gefährlichen Bekanntschaften hinzogen. Der unter dem Namen Becker mit Reichardt nach Königsberg gekommene Vetter hieß eigentlich Johann Christian Schmohl (geb. zu Pulzig im Anhalt-Zerbstischen, 12. Aug. 1756); er war ein nicht unbedeutender philosophischer und politischer Schriftsteller, der sich aber durch seine Freisinnigkeit den Regierungen verhaßt gemacht hatte und deßhalb auch in Halle, wo er bis 1782 lebte, festgenommen worden war. Es gelang ihm aus seinem Gefängnisse zu entkommen und nach Berlin zu entfliehen. Reichardt, dessen Haus jedem Verfolgten offen stand, verbarg auch diesen gefährlichen Flüchtling und nahm ihn, indem er ihn als seinen Verwandten aufführte, nach Königsberg mit. Hier aber ließ dieser, nicht gewitzigt durch früheres Mißgeschick, eine Schrift: „Ueber Nordamerika und Demokratie. Kopenhagen. (Wagner in Königsberg)" erscheinen, die sogleich hart verpönt und mit 100 Ducaten verboten wurde. Wahrscheinlich durch Verschulden des Verlegers, der seinem Verlagsartikel

durch das Bekanntwerden des Verfassers einen größeren Absatz zu verschaffen hoffte, wurde dieser verrathen und seine Freunde der Gefahr ausgesetzt, darüber in Ungelegenheiten zu kommen; er selbst kam dadurch auf's Neue in den Bereich polizeilicher Verfolgung [1]). Reichardt verhalf dem Flüchtlinge zur Weiterreise nach Holland und von da nach Amerika. Kurz vor der Abfahrt von den Bermudischen Inseln fiel der Arme aber über Bord und ertrank [2]).

Hamann in seiner gewinnenden und herzlichen Weise schreibt über diese Angelegenheit noch folgendes, das wir, da es zugleich Reichardt characterisirt, hier nicht fehlen lassen wollen:

„Das Geheimniß unseres reisenden Vetters ist nunmehr verrathen, trotz aller möglichen Discretion von seiner und unsers Freundes Seite. Sie wissen, daß ich dem braven Reichardt mein zeitiges Glück zu verdanken habe [3]) und alle seine etwanigen Menschlichkeiten auf's genaueste genommen, bleibt er immer ein verdienter Mann in häuslichen und thätigen Verhältnissen; weil also seine Sicherheit dabei im Spiele ist, so theile ich es ihnen auch noch als ein verrathenes Geheimniß mit, daß der räthselhafte Vetter Becker, der durch seine letzte Autorschaft und den hiesigen Verlag seiner Schrift über Nordamerika und Democratie verrathen wurde, kein anderer als der berüchtigte, aber für mich wenigstens rechtschaffene Schmohl ist. Ich habe den Menschen geliebt und hätte ihn gern unserem Freunde abgenommen und einen Sommer hier behalten, wenn ich einhundert Gulden wenigstens zu seinem nothdürftigen Unterhalte hätte ablegen können, wie ich 100 Thlr. einmal liegen hatte, als ich Claudius vor

---

[1]) Gleichzeitig als Friedrich der Große die democratische Schrift Schmohl's streng verbieten und ihren Verfasser hart verfolgen ließ, lebte er mit dem Abbé Guill. Thom. Franc. Raynal (1713—1796), einem zwar vortrefflichen beredten philosophischen Politiker und Schriftsteller, der aber durch seine Schrift, „Histoire philosophique des établissements et du commerce des Européens dans les deux Indes" die politische Brandfackel in sein Vaterland geschleudert und deßwegen vom Parlament des Landes verwiesen worden war, in den intimsten Beziehungen. Die gnädige Aufnahme, die der berühmte Democrat am Hofe zu Berlin fand, characterisirt ganz des Königs Vorliebe für alles Ausländische und wurde auch von Hamann hart und bitter getadelt und bespöttelt.

[2]) Von ihm ist auch der Aufsatz: „Von dem Ursprunge der Knechtschaft in der bürgerlichen Gesellschaft". Berlin. Monatschrift, 1783. Aprilheft.

[3]) Reichardt's unablässigen Bemühungen war es gelungen, seinem Freunde eine Anstellung, die er sich lange gewünscht hatte, zu verschaffen.

einigen Jahren einlud, die ich aber später zu meiner Kleidung anwandte, von der ich noch bestehe. Seine Zuneigung zu mir schien eben so stark zu sein, sein Geheimniß schwebte ihm mehr als einmal auf den Lippen und ich weiß selbst nicht, was mich abhielt, es ihm abzunehmen. Ich freue mich, ihn wenigstens acht Tage während meines Podagra's in meinem Hause beherbergt zu haben".

Später schreibt er an Reichardt:

„Ich hatte zufällig in einem Buchladen vorgesprochen und wollte eben unruhig wieder forteilen, als man mir eine Neuigkeit anbot über Nordamerika und Democratie. Das erste ist ganz gleichgültig für mich und das zweite hatte auch nicht viel Reiz. Man sagte mir aber, daß es eine Schrift vom Vetter Becker wäre. Ich steckte sie deßwegen mit einer ziemlich kaltsinnigen Neugierde in die Tasche, weil mich immer eine Art von Furcht anwandelt, wenn gute Freunde heirathen oder Schriftsteller werden. Ungeachtet ich weder in dem Steckenpferde der Democratie, noch in einer wichtigeren Hauptsache mit diesem Vetter consonire, sondern vielmehr dissonire, so hat doch seine schriftliche Relation mir so viele Freude gemacht und enthält so viele feine, naive, treffliche Züge, daß ich Copie davon genommen habe, die aber unter meinem Schloß und Riegel bleiben wird".

Im Mai 1782 hatte Hamann seinen Freund Reichardt über den Verlust eines Kindes zu trösten. „Herzlich geliebtester Kapellmeister, Landsmann und Freund — schreibt er ihm — ich habe alle Tage auf einen Anlaß gewartet, Ihnen zu schreiben, aber gar nicht den traurigen und schmerzhaften vermuthet, welchen mir heute Ihr Herr Schwager mitgetheilt hat. Aus der Erfahrung kenne ich zwar einen solchen Verlust nicht, aber meine hypochondrische Einbildungskraft anticipirte alle möglichen Uebel des menschlichen Lebens und seiner splendidarum miseriarium. Der Stifter aller Freude ist auch zugleich ein Gott alles Trostes — und beide entspringen gar hoch vom Himmel her aus seinem Vater- und Mutterherzen. Wäre der selige Wilhelm an natürlichen oder eingepfropften Blattern gestorben, so hätten Sie mehr Ursache sich zu beunruhigen und mit Fleisch und Blut zu hadern. Der Mensch weiß nichts, Gott allein die beste Art und Zeit". Später schreibt er dem betrübten Vater, dem die Beerdigung des geliebten Kindes unvergeßlich war: „Der hohle Wiederhall der ersten Schaufel kam wirklich von einem hohlen irdenen Gefäße her und der Schatz, den sie geliebt, ist geborgen und hat ihrer Hut und Wachsamkeit nicht

mehr nöthig, ist vor Motten und Dieben und Mordbrennern sicher, auch vor der Gesellschaft von Pharospielern".

Es war Hamann zu Ohren gekommen, daß Reichardt den kleinen Pflegesohn, den er zum Spielgefährten und Erziehungsgenossen Wilhelm's in's Haus genommen hatte, nach dessen Tode fortgeschickt habe. Als er dies Gerücht als falsch erkundet, äußerte er sich darüber: „Es freut mich, daß Sie Ihren Pflegesohn nicht verstoßen, sondern wieder aufgenommen haben, als einen kleinen Freund des Seligen, der Hülfe nöthig hat, die dieser nicht mehr braucht. Die Todten leben ihrem Herrn und er ist ihr Gott; in Ansehung der Lebendigen gebührt es uns, Mitverwalter seiner Vorsehung zu sein, und haben wir dafür auch die Erstlinge ihres Genusses".

Die Verbindung mit Hamann gewann an Innigkeit, als ihn Reichardt nach der Geburt seines zweiten Töchterchens zu Gevatter bat: „Höchst zu ehrender Herr Gevatter, Landsmann und Freund, eine dreifache Schnur reißt nicht, — so schreibt er am 24. April 1783 an Reichardt — ich nehme also mit beiden Händen an Ihrer Hausfreude Theil und wünsche, daß meine liebe Pathin ein neues Unterpfand göttlichen Segens für Sie und Ihr ganzes Haus sein und werden möge." Aber nur wenige Wochen später sieht sich der Treue in der Lage, seinem Freunde wieder einen Trostbrief schreiben zu müssen.

Juliane war am 9. Mai in Folge ihres letzten Kindbettes gestorben. Hamann richtet auch deßhalb tröstende Worte an den Trauernden: „Ihr lieber Schwager und ich haben heute eine Stunde lang mit Ihrer traurigen Lage sympathisirt. Das Ende vom Liede war: Gott hat alles wohl gemacht! Weil Ihr liebes Weib einer solchen Prüfung nicht gewachsen gewesen und im eigentlichen Verstande selig worden durch Kinderzeugen, gleich der Mutter aller Lebendigen. Vergeben Sie, mein liebster Gevatter, Landsmann und Freund, daß ich eine Thorheit schreibe — und machen Sie es wie Adam, der seiner Rippen eine dem treuen Schöpfer in guten Werken gern überließ, um selbige in ein höheres und vollkommeneres Geschöpf verklärt wieder zu erhalten. Gott tröste Sie und erhalte Ihnen die beiden lieben Pfänder".

Doch es wird nun Zeit, einmal wieder den Blick auf Reichardt's musikalische und literarische Thätigkeit zu wenden. Wir haben die musikalischen Verhältnisse Berlins, wie er sie bei seinem Amtsantritte

antraf, bereits besprochen. Es bleibt uns noch nachzuholen, daß er nicht allein im Orchester und unter den Sängern bald Gegner fand, sondern deren auch unter den musikalischen Notabilitäten der Residenz in Folge seiner Reisebriefe sich schon gemacht hatte, noch ehe er vom Könige zum Kapellmeister ernannt worden war. Besonders scheint Kirnberger sein hartnäckiger Widersacher gewesen und geblieben zu sein. Im Uebrigen fanden seine Bestrebungen und sein Wissen und Können anerkennende Beurtheilung. Die schon mehrfach angeführten Briefe zur Erinnerung an merkwürdige Zeiten und rühmliche Personen aus dem merkwürdigen Zeitlaufe von 1740—1778 sprechen sich also über ihn aus:

Bitter: C. Ph. E. Bach, II p. 200, I. 105.

„Kaum waren die Carnevalslustbarkeiten vorüber, so kommt auf einen von Apollo selbst ganz eigentlich erhaltenen Wink, ein an die Stelle eines Graun's bestimmter Nachfolger. Herr J. Fr. Reichardt war derjenige, welcher im Februar zum Kapellmeister ernannt und bestellet wurde. Schon allein die zuvor bekannt gewordenen Schriften dieses Mannes von seinen Reisen entdecken solche Fähigkeiten, daß von seinen Eigenschaften nichts gewisseres zu erwarten, als lauter Bestreben nach dem Ruhme seines gepriesenen Vorgängers. Ein Ausspruch zu seiner Ehre kann aber hier nur ungiltig heißen. Es bleibe solcher den feinen Kennern der Tonkunst überlassen. Man begnüget sich mit dem Wunsche, daß durch sein Beispiel unter der aufblühenden Zahl von Genie's viele vortreffliche Meister zum Wohlgefallen solcher Könige und Fürsten, welche wie ein Friedrich, aus der Musik das Einnehmendste für die Seele zu schätzen wissen, entstehen mögen".

Wir erfuhren bereits, wie sparsam der König in seinen spätern Jahren geworden war. Vergebens suchte ihn Graf Zirotin beim Antritte seiner Stellung dazu zu drängen, die alten verjährten Mißbräuche zu reformiren und namentlich in Hinsicht der Kosten wo möglich Alles wieder auf früheren Fuß zu setzen. Friedrich aber verweigerte hartnäckig jede größere Ausgabe, ja brachte sogar jede derselben in bestimmte Etats, die nicht überschritten werden durften. Dabei behielt er sich die oberste Leitung seiner Sänger und Kapelle persönlich vor, so daß selbst in unbedeutenden Kleinigkeiten an ihn berichtet und sein Wille eingeholt werden mußte. Für jede neue Oper waren bewilligt: 3000 Thlr. für Decorationen, 2500 für Garderobe, 1200 für das Ballet und 500 für die Beleuchtung. Da er sich von allen seinen Beamten und Arbeitern betrogen glaubte, so hatte er 1777 einen eigenen

Controleur, einen gewissen Secretär Stiegel für die Opernverwaltung angestellt, der jede Ausgabe, die vom Intendanten gemacht wurde, mißtrauisch überwachte und dadurch mit diesem immer im Streite lag. In die gleiche Zeit mit Reichardt's Anstellung fällt auch die des Barons von Arnim[1]) als Directeur des Spectacles. Ersterer begann seine Wirksamkeit mit der Direction der Oper „Orpheo“ von Graun, die als zweite Carnevalsoper 1776 abwechselnd mit „Attilio Regolo“ von Hasse zur Aufführung vom Könige bestimmt worden war.

Die ersten Mißhelligkeiten, die sofort nach dem Carneval unter den „Acteurs und Leuten der Oper“ ausbrachen, rührten wieder von der Mara her. Ihr Herr Gemahl hatte die glänzenden Anerbietungen, die der Sängerin, deren Ruhm sich täglich mehr ausbreitete von England aus gemacht worden waren, nicht vergessen können; er knüpfte an eine Reise dorthin die schwindelsten Hoffnungen. Die beiden Leutchen, weit entfernt in ihrer wahrhaft brillanten Stellung in Berlin sich zufrieden zu geben, strebten mit aller Macht aus derselben heraus zu kommen. Die Mara hatte einen contractlichen Urlaub von vier Monaten sich ausbedungen, den sie nun zu einer Reise benützen wollte; zuvor aber erbat sie vom Könige für diese Zeit die Vorausbezahlung ihres Gehaltes. Dieser, der wohl erkannte, daß die Stütze seiner Oper, sobald sie das Ausland erreicht hatte, nicht mehr heimkommen würde, schlug ihr jeden Vorschuß ab. Da in Folge der Ausschweifungen des Herrn Gemahls eine beständige Ebbe in der Kasse der Sängerin

---

[1]) Die Ernennung Beider gaben einem gleichzeitigen Schriftsteller Gelegenheit zu folgenden, für jene Zeit, die Alles bewunderte was der König that, merkwürdigen Bemerkungen. In ihnen findet sich zugleich die erste Spur einer opponirenden Critik über die Berliner Oper: „Ohne diesen Männern die gute Absicht bei ihren Aemtern die bestmöglichste Wirksamkeit anzuwenden und in so eingeschränkter Lage, als worin sich das königliche Schauspiel damals befand, etwas zu leisten, abzusprechen, so muß man doch gestehen, daß wenig geschehen konnte. Denn zu einem solchen Geschäfte sind nicht allein besondere und ausgebreitete Kenntnisse mancherlei Art erforderlich, nach deren Dasein man eben nicht fragte, sondern es legte auch der Mangel an Geld, um solche anwendbar zu machen, überall Hindernisse in den Weg, ohne welche keine vorzüglichen Vorstellungen auf die Bühne zu bringen waren. Demohnerachtet mußte Alles gehen, wie es der Monarch haben wollte, der sich nicht gerne fremden Rath gefallen ließ, und ob es gleich an Tadlern nicht fehlte, so ward doch darauf nichts geachtet, und blos die Anwesenheit desselben und seines Hofes machte das schön, was Andere äußerst mittelmäßig fanden“.

war und es also an allen Mitteln, die Reise antreten zu können, fehlte, so war dieselbe durch des Königs Weigerung unmöglich gemacht. Die Mara war darüber außer sich vor Aerger und that nun alles Mögliche, um den Wünschen ihres Gebieters fortwährend entgegen zu leben, erreichte aber damit nur, daß dieser ihr seine ganze Strenge fühlen ließ. Dem Castraten Concialini, dessen Contract um diese Zeit zu Ende ging, blieb das gute Beispiel, das seine Collegin gab, nicht unverloren. Er begehrte zu seinem Gehalt von 3600 Thlrn. eine enorme Zulage, begnügte sich aber und blieb wieder, da dieselbe wie es vorauszusehen war, verweigert wurde, unter den alten Verhältnissen in seiner Stellung.

In den Juli des Jahres 1776 fällt der Besuch des Großfürsten Paul Petrowitsch. Wir haben bereits vernommen, daß Reichardt den Auftrag erhalten hatte, als Probestück zu dieser Gelegenheit einen Prolog zu schreiben und wie es ihm bei seiner Arbeit erging. Außerdem sollten zwei Opern bereit gehalten werden, für den 24. Juli „Angelica e Medoro“, die im Opernhause, für den 26. die Opera buffa: „la Ritorna di Londra“, die im neuen Palais zu Potsdam aufgeführt werden sollte. Am 25. war Redoute im Opernhause, am 30. großes Hofconcert im Schlosse, in welchem alle Sänger unter Reichardt's Leitung mitzuwirken hatten.

Außer den Prolog hatte Reichardt auf Befehl des Königs auch noch die Arie: „Nell, orror d'atra foresta“ in der Graun'schen Oper für die Stimme der Mara neu zu componiren. „Für manchen Andern würde es kein gar angenehmer Auftrag gewesen sein, etwas zu verändern, was schon seinen Werth erreicht gehabt. Ein Reichardt aber, der keine Erschöpflichkeit in der Musik annimmt, brachte sehr geschwind das Stück hervor, welches seines Beifalls wegen unter der Benennung „Aria di bravura“ bereits, nebst dem benannten Prolog zum Druck gekommen ist“. (Briefe zur Erinnerung &c.) Auch dem Könige gefiel die neu componirte Arie so wohl, daß er sie sofort der Sängerin mit dem Befehl sie einzustudiren, zusandte. Hier bot sich aber für diese, die wohl auch gegen den jungen Kapellmeister schon gehörig aufgehetzt sein mochte, eine zu schöne Gelegenheit, sich zu rächen und den König durch Widerspruch zu ärgern. Sie schickte mit einem von ihrem Manne geschriebenen Briefe die Partie mit dem Bemerken an Sr. Majestät zurück, daß sie solche Musik nicht singen könne. Dergleichen war aber Friedrich II. noch nicht vorgekommen. Es erfolgte eine

energische Cabinetsordre, worin es hieß, daß die Sängerin bezahlt würde, um zu singen und nicht um zu schreiben, und zugleich kam der Befehl, den berühmten Cellisten für seine unberufene Einmischung festzunehmen und nach Spandau zu schicken. Dem Baron Arnim wurde bei solcher Energie des alten Monarchen ganz bange und er versuchte es, diesem schüchterne Vorstellungen wegen der getroffenen Maaßregeln zu machen, die aber wohl, nachdem er des Königs Antwort erhalten, die einzigen geblieben sein dürften, die er je einzugeben gewagt hatte. Die an den Intendanten gerichtete Cabinetsordre lautete wie folgt:

Vester, besonders lieber Getreuer!

„Ich werde aus Eurer Vorstellung vom 4. dieses gewahr, daß Ihr sehr sanftmüthig und ein großer Freund seyd von der Mara und ihrem Mann, weil Ihr Euch derselben so sehr annehmet und vor sie das Wort führet. Ich muß Euch aber nur sagen, daß Eure Sanftmuth hier schlecht angebracht ist und daß Ihr weit klüger handeln werdet, wenn Ihr dasjenige thut, was Ich Euch befehle, und Euch nicht angewöhnet zu raisonniren: Denn das leide Ich durchaus nicht und müsset Ihr Euch dergleichen nicht in Sinn kommen lassen. Die H... soll die Arien singen, wie Ich es verlange, und nicht widerspenstig seyn, wo sie nicht will, daß es ihr ebenso, wie ihrem Mann ergehen soll, und er soll sitzen bis auf weitere Ordre, darnach kann sie sich nun richten. Ihr hingegen müsset Euch nicht einbilden, daß Ihr Mein Geheimer Rath seyd, dazu habe Ich Euch nicht angenommen, sondern Ihr habt Euch besser zu befleißigen, Meinen Ordres Parition zu leisten, wenn Ihr wollet, daß Ich ferner sey Euer gnädiger König".

Potsdam, den 5. July 1776.

Da die Sängerin auf diese Weise ihren Zweck nicht zu erreichen vermochte, so meldete sie sich nun am Tage der Opernvorstellung krank. Aber auch dafür wußte der König Rath. Zwei Stunden vor dem Anfange der Aufführung erschien ein Wagen von acht Dragonern umgeben vor Gertruden's Wohnung. Ein schnurrbärtiger Hauptmann trat in ihr Zimmer: „Madame, ich muß Sie lebendig oder todt in's Opernhaus liefern". — „Sie sehen, ich liege im Bette". — „Wenn's nicht Anders ist, so nehm' ich Sie mit sammt dem Bette". — Da half weder Bitten noch Klagen; sie mußte aufstehen, sich ankleiden und dem Officier folgen, der sie in der Operngarderobe ablieferte. Unter strö-

menden Thränen ließ sie sich schmücken. Die ersten Scenen und auch die Reichardt'sche Arie sang sie matt, wie sie eben in der Partitur standen. Endlich aber besiegte doch die weibliche und künstlerische Eitelkeit ihren Trotz. Der fremde Fürst sollte erfahren, was sie zu leisten fähig war, und so bot sie bei der Hauptfermate der letzten Arie all' ihre Kunst zu einer weit ausgeführten Cadenz auf, dergleichen nie Jemand von ihr je gehört hatte. Sie schloß dieselbe mit einem so lang ausdauernden, vom leisesten bis zum stärksten, vom langsamen bis zum schnellsten Wechsel der beiden Töne gesteigerten, in gleichem Verhältnisse wieder abnehmenden und endlich ersterbenden Triller, daß der Zuhörer neben dem Entzücken zugleich die Angst fühlte, es möchte ihr bei solchem Singen die Brust zerspringen.

So hatte der König also doch die widerspenstige Sängerin gebeugt und dem Kapellmeister zu seinem Rechte und Ansehen verholfen. Deßwegen aber hörten die Unruhen unter den Operisten noch lange nicht auf. Stets suchte Herr Mara sich in die Angelegenheiten der königl. Oper zu mischen. Während des folgenden Carnevals ließ ihn der König zur Strafe seines Vorwitzes jede Nacht in der Wache auf der Pritsche schlafen, wo die Soldaten sich die rohesten Späße mit ihm erlauben durften. Hätte Reichardt den Mara in die Spree geworfen, so wäre er wohl dafür bestraft worden, aber er hätte in des Königs Gunst dabei gewonnen, der dadurch mit einem Male von allem Verdruß befreit geworden wäre, so aber, da der Anstifter aller Unruhen nicht entfernt wurde, trug der König seinen Unwillen zuletzt auch noch auf den Kapellmeister über.

Nachdem Reichardt einmal die Demüthigung der Sängerin gesehen hatte, zog er sich möglichst zurück und ließ sie unbehindert gehen. Eine Spannung zwischen ihm und der Mara scheint noch während des folgenden Carnevals bestanden zu haben. Es wurde „Angelica e Medoro" wiederholt und Hasse's „Cleofide" gegeben. Die Mara leistete in beiden Opern Ausgezeichnetes und schien die Höhe ihrer Künstlerschaft erreicht zu haben. Doch war es für sie eine schlimme Zeit. Bittern Groll im Herzen, Unfrieden und Leidenschaftlichkeit im Hause, gezwungen, Andere bei allen eigenem, nagendem Leiden noch erfreuen zu müssen, Alles trug dazu bei, ihren Schmerz zu vermehren und ein Losringen aus den gegenwärtigen Verhältnissen ihr als einziges Rettungsmittel erscheinen zu lassen. Der König, der ihr Betragen nicht vergessen konnte und wohl ihren Verlust vorhersah, sah sich im Stillen

nach einem Ersatz für sie um und ließ in Venedig der damals hochberühmten Ferrandini Anerbietungen machen, nach Berlin zu kommen. Friedrich II. aber stand bei der musikalischen Welt Italiens bereits zu sehr im Rufe eines Despoten, der seine Künstler wie Soldaten behandelte, als daß wirklich große Virtuosen so leicht in die Berliner Falle gegangen wären. Die Festung Spandau war damals in der ganzen Sängerwelt bekannt und schreckte viele Berühmtheiten ab, in Berlin ihr Glück zu versuchen. Auch die Ferrandini wies in wenig respectvollen Ausdrücken das ihr gemachte Offert zurück.

Vergebens hoffte Reichardt immer noch darauf, einen Auftrag zur Composition einer Oper zu erhalten. Im nächsten Carneval wurde „Rodelinda" wiederholt; Reichardt hatte dazu auf des Königs Befehl wieder eine neue Aria di bravura für die Mara schreiben müssen, die, von der berühmten Sängerin mit aller Kunst ausgeführt, den Beifall der Kenner erhielt. Die zweite Carnevalsoper war „Artemisia" von Hasse. Auf des Königs ausdrücklichen Wunsch mußte der Kapellmeister die beiden Rollen der Artemisia (Mara) und des Nicanders (Porporino) vollständig neu componiren. Die Mara scheint sich nun mit Reichardt ganz ausgesöhnt zu haben. Sie sang ihre Partie zum Entzücken der Zuhörer. Sie war der Stolz aller Sängerinnen ihrer Zeit und übertraf sie alle. „Wer von ihr die erste Arie in dieser Oper gehört hat und sein Herz ist nicht vor Wollust aufgeschwollen, daß er ein Deutscher ist, von dem können wir den Zweifel nicht gut unterdrücken: er verdiene keiner zu sein", — sagt ein Beurtheiler der Aufführung in der Berliner Literatur- und Theaterzeitung.

Reichardt hat späterhin der Sängerin frühere Unarten nicht nur nicht entgelten lassen, sondern hat, als sie in Noth und Sorge an seine Thüre klopfte sich ihr als redlicher, theilnehmender Freund stets erwiesen und ihr Interesse mit allen Kräften gefördert und unterstützt.

Das folgende Jahr verfloß den Opernmitgliedern in völliger Unthätigkeit. Dieses Müssiggehen bei dem Bewußtsein, daß die ganze Welt sich sehnte sie zu hören, war für die Mara eine neue Qual. Sie fing wieder an zu kränkeln, wurde ganz menschenscheu und so zurückstoßend gegen Jedermann, daß man sie endlich ihren mürrischen Grillen überließ. Da wurde denn ein neuer Plan zur Flucht entworfen und diesmal auch glücklich ausgeführt. Die beiden Gatten schlugen

verschiedene Wege ein, erreichten die Gränze und trafen in Sachsen wieder zusammen. Zwar hielt sie der preußische Gesandte in Dresden zurück, bis er über sie an den König berichtet hatte; aber dieser, des ewigen Widerstrebens seiner Primadonna überdrüßig, wollte der Uebermüthigen zeigen, daß er ihre Undankbarkeit mit Verachtung bestrafe und befahl, ihr den Abschied nachzusenden. So war die größte Sängerin ihrer Zeit für Berlin auf immer verloren. Als im nächsten Carneval „Rodelinda" wiederholt wurde, sang Mlle. Koch die Partie der Mara.

Die Versuche, weitern Ersatz für sie zu finden, schlugen sämmtlich fehl. Der König verlor nun alle Freude an seiner Oper und betrat seit 1781 das Opernhaus nicht wieder. Die Oper kam unter solchen Umständen immer mehr herab, das Haus blieb leer und man war zuletzt genöthigt ganze Compagnien Soldaten zu den Vorstellungen zu commandiren, die dann mit ihren Weibern den größten Theil des Parterres füllten und einen solchen Gestank nach Tabak und Zwiebeln im ganzen Hause verbreiteten, daß der Aufenthalt darin nahezu unmöglich wurde. Gegenüber solcher Zustände verzehrte sich Reichardt förmlich in seinem Drange nach Thätigkeit, und da ihm, wie der Mara, dieses thatlose Sein endlich nicht mehr erträglich schien und nach dem Tode seiner Frau ohnehin das Bedürfniß nach Zerstreuung gebieterisch eine Aenderung seiner Lebensweise forderte, so bat er den König um Urlaub zu einer Reise nach Italien.

Damit fand zugleich der lange gehegte Wunsch unseres Meisters, jenes gelobte Land der Musiker sehen zu können, Befriedigung. Leider fehlen uns fast alle Nachrichten über diesen Ausflug; wir wissen nur, daß Reichardt auf der Hinreise bei dem Markgrafen von Baden mit Klopstock und Lavater zusammentraf. Dem ersteren war er bereits von Hamburg her persönlich bekannt, mit dem letzteren stand er seit lange schon im Briefwechsel, sah ihn aber hier zum ersten Male[1]). Wahrschein-

[1]) Geßner in Lavater's Lebensbeschreibung sagt über das zufällige Begegnen desselben mit Reichardt Folgendes: „Lavater war zu Anfang Juni 1783, um seinen Sohn Heinrich, der Arzt werden wollte, in die Pension zum Pfarrer Stolz nach Offenbach zu bringen, von Winterthur weggereist. In Straßburg traf er zufällig mit Kagliostro zusammen, welche Begegnung viel von sich reden machte. Auf dem Rückwege, der über Heidelberg gemacht wurde, hörte er allenthalben, daß Herr Kapellmeister Reichardt vor ihm her nach der Schweiz reise. Gerne hätte er ihn eingeholt und ward nun ganz unvermuthet von ihm in Heidelberg überrascht. Da Lavater nach dem Bade Teinach zu gehen beabsichtigte, um daselbst den Gesundbrun-

lich hatte er auch auf seinem Wege, der der Richtung nach über Weimar ging, einen Besuch bei Göthe, zu dem ihn Neigung und Bewunderung gleichmäßig hinzogen, gemacht. Auf der Heimreise schlug Reichardt den Weg über Wien ein und von seinem dortigen Aufenthalte erzählte er uns wieder in einem neuen Bruchstücke — leider dem letzten — seiner Autobiographie. Wie schade doch, daß fast alle Autobiographien unvollständig sind, ja ihrer Natur nach sein müssen, und daß sie gewöhnlich da abbrechen, wo sie für uns anfangen am interessantesten zu werden. Bezüglich dieser Reise bleibt es doppelt zu beklagen, daß Reichardt, der 1787 ein dreibändiges Werk über seine Reisen durch Deutschland, Frankreich und England ankündigte, sein Vorhaben nicht ausführte, denn gewiß würde er auch seiner Tour durch Italien darin Raum und Aufmerksamkeit gegönnt haben.

Der Reisende konnte jedoch nur geringe musikalische Befriedigung in Italien finden. Die classische Periode der italienischen Musik, ja sogar die Zeit der großen Sänger war vorüber. — Giacomo Carissimi (1600—1690) hatte vor mehr als hundert Jahren in Rom eine neue Schule gegründet. Von da an verließ man allmälig das Gebiet der geistlichen Musik, um sich ganz der weltlichen zuzuwenden, oder vielmehr man verkannte die Stylarten beider so, daß man ohne den Zweck im Auge zu behalten, in ganz gleicher Weise für die Kirche, das Theater und das Concert schrieb. Seit Einführung der Instrumentalmusik in die Kirche begann das weltliche Element in bedenklicher Progression von Jahr zu Jahr das religiöse zu überwuchern. Nach dem Tode Carissimi's theilten sich die italienischen Schulen. Die nördliche venetianische, repräsentirt durch die Meister Giovanni Legrenzi, Francesco Gasparini, Benedetto Marcello, Antonio Lotti und Baltasare Galuppi, hielt die Traditionen der römischen Schule entschiedener fest. Man erkennt in den Werken der genannten Tonsetzer durchgängig ein ernstes, edles Streben und auch ihre Schöpfungen auf dem Gebiete kirchlicher Tonkunst erscheinen in dieser für diese Branche im Allgemeinen doch schon ganz verdorbenen

---

nen zu trinken, erbot sich Reichardt ihm Gesellschaft zu leisten. Das wurde mit Freuden angenommen und gewährte Beiden immer frohe, nützliche und reiche Unterhaltung, und da sie in dieser Jahreszeit noch ziemlich die einzigen Kurgäste waren, so konnten sie sich nur um so besser genießen. Nach etwa 14 Tagen reisten sie dann zusammen in die Schweiz".

Zeit noch in einem gewissen Grade einfach, würdig, ja musterhaft. Anders gestalteten sich die Dinge in der neapolitanischen Schule. Wie die Componisten selbst dort viel üppiger und zahlreicher gediehen, so nahm auch das sinnliche Element viel rascher und durchgreifender dort überhand. Die Productivität der einzelnen Meister dieser Richtung geht in's Unglaubliche. Der tiefere religiöse Inhalt der Kirchenmusik macht einer verzückten Schwärmerei, die erschütternde Kraft derselben einer sentimentalen Schwäche, ihre Einfachheit einer blendenden Pracht Platz. Deshalb triumphirte die neapolitanische Musik in ihrer überwältigenden Sinnlichkeit auf dem Theater über alle andere Schulen. Meister dieser Schule hatten sich allenthalben hin ihre Wege gebahnt und Deutschland, England, Rußland, Frankreich und Spanien, die ganze civilisirte Welt lag ihnen bewundernd zu Füßen.

Wenn wir es als einen Verfall der Musik bezeichnen müssen, daß allmälig der eigentliche Inhalt, die Macht des Gedankens überwuchert wurde von dem blendenden, äußerlichen Beiwerk, so müssen wir anderseits es wieder anerkennen, daß der formale und instrumentale Theil der Compositionen nicht wenig ausgebildet und seiner Vollendung näher gebracht wurde. Dieser Verfall stellte sich auch nicht auf einmal, sondern erst allmälig ein, als einer der Meister den andern durch sinnlichen Reiz zu überbieten strebte. Unter den ältern Meistern der neapolitanischen Schule finden wir noch immer Tonsetzer, die den herrlichsten und besten der classischen italienischen Zeit sich ebenbürtig anreihen. Als die vorzüglichsten derselben dürften hier aufgezählt werden: Alessandro Scarlatti, Nic. Porpora, Leon. da Vinci, Franc. Durante, Leon. Leo, Franc. Feo, Egid. Romaold Duni, Giov. Batt. Pergolese, Nic. Jomelli, Nic. Piccini, Pietro Guglielmi, Gius. Sarti, Ant. Maria Sacchini.

Im Jahre 1783 konnte Reichardt in Norditalien nur noch den greisen Galuppi unter den Lebenden finden. Die Wirksamkeit einzelner der Südländer erstreckt sich wohl noch bis in unser Jahrhundert herein, aber die Blüthezeit der neapolitanischen Schule war eigentlich doch schon vorüber. Die Ausläufer derselben, Giov. Paisiello und Dom. Cimarosa, deren Gestirn damals in höchstem Glanze strahlte, offenbaren schon alle Spuren des Verfalls und der Auflösung. Ja bereits sehen wir italienische Meister über die Alpen ziehen, die Weise der Heimath verlassen und der deutschen Schule sich anschließen (Ant. Salieri, Vinc. Righini, Cherubini u. A.). Doch war es nur weni-

gen von ihnen vergönnt südliche Anmuth und lieblichen Melodienreiz mit deutscher Tiefe und Kraft zu vermählen.

An diese allgemeine Schilderung italienischer Musikzustände knüpfen wir das letzte Bruchstück der Reichardt'schen Autobiographie an. Wir werden auf die besondern Musikverhältnisse einzelner italienischer Städte und auf hervorragende Persönlichkeiten gelegentlich der zweiten italienischen Reise Reichardt's näher eingehen können.

(Allg. mus. Zeitung, 1813. Nr. 41).

„Als ich im Sommer des Jahres 1783 — so erzählt Reichardt — aus Italien zurückkehrte, hielt ich mich einige Wochen in Wien auf und hatte großen Genuß an der damaligen Vollkommenheit des Theaters unter Schröder's Direction[1]) und an der italienischen Opera buffa, die Kaiser Joseph gewissermaßen selbst dirigirte. Er wählte selbst die aufzuführenden Opern, die vorher in seiner Kammer durch ihn und den Erzherzog Maximilian, seinen Bruder, nachmaligem Churfürsten von Cöln und einigen ihrer Musiker aus der Partitur am Fortepiano probirt wurden. Er wohnte auch gewöhnlich den Proben im Theater bei und fehlte fast nie in den Aufführungen. Während der Vorstellung ließ er dann auch einzelne Sänger und den Kapellmeister in seine Loge befehlen oder er ging selbst auf die Bühne, um ihnen sein Urtheil über die Darstellung und Ausführung des Werkes zu sagen. War er besonders mit einer Sängerin oder einem Sänger zufrieden, so gab er auch wohl den Befehl an die Casse, dem Betreffenden die ganze Einnahme des Abends als Geschenk zuzustellen. So war die Opera buffa hier wirklich weit besser zusammengesetzt und trieb ihre ächten Kunstspässe weit ernstlicher, als irgend eine Truppe in Italien selbst[2]). Ich sah „Cosi fan tutte" von Mozart[3]) (?) „il Barbiere di Seviglia" von Paisiello und einige andere Opern von Cimarosa und Sarti mit vieler Kunst und sehr rühmlichem Ensemble darstellen und lernte das Genre der comischen Oper eigentlich

---

[1]) Schröder war von Ostern 1781 bis Mai 1785 in Wien.

[2]) Mehrere der damaligen Mitglieder kamen später, 1790 und 91 nach Paris zur Opera buffa (bekannt unter dem Namen des „Théatre de Monsieur"); sie bildete das vollkommenste Ensemble, das vielleicht je existirt haben mag. (Anm. Reichardt's).

[3]) Das ist jedenfalls ein Irrthum, indem diese Oper erst 1790 componirt wurde.

hier erst recht kennen und schätzen. Das Orchester, das mit Feuer und Discretion spielte war auch vortrefflich und konnte es um so leichter sein, da nur auf dem kaiserlichen Burgtheater Opern gegeben wurden und deshalb die besten Instrumentalkräfte des musikreichen Wiens hier vereinigt werden konnten[1]).

„Ich wurde damals auch dem Kaiser Joseph vorgestellt und hatte eine ziemlich lange und lebhafte Unterredung über Musik mit ihm, wobei er sich in seinem naiven, österreichischen Deutsch oft sehr kräftig ausdrückte. Er kannte die ersten Stücke meines Kunstmagazins und lobte mich darob, daß ich meine Critik besonders auf practische Werke der besten Künstler anwendete: „denn in der Theorie ist doch alles gethan, — setzte er hinzu, — wer seinen Fux im Kopfe hat, weiß alles, was er wissen muß und kann". Ich nahm mir heraus, solchen häufig fallenden entscheidenden Urtheilen zu widersprechen und hob besonders die Theorie und höhere Critik Kirnberger's hervor, der uns erst auf die innere Vollkommenheit und Vollendung der harmonischen Kunst und auf die Meisterwerke eines Seb. Bach's, Händel's und Fasch's recht aufmerksam gemacht und sie uns nach ihrem hohen und wahren Werthe schätzen gelehrt habe. Das waren aber dem Kaiser fast lauter fremde Namen und Dinge. Wie Friedrich's II. Blick blos auf die Berliner, so war der seinige nur auf die Wiener- und italienischen Künstler, die er kannte, gerichtet, und dort wie hier hatte die nächste Umgebung dafür gesorgt, daß die Erkenntniß der hohen Herren nicht einen zu weiten Gesichtskreis annahm. Als ich meinen Bemerkungen über Kirnberger noch hinzufügte, daß er auch für den ästhetischen und practischen Theil der Musik, für die höhere Critik Winke gegeben und Ideen angeregt hätte, die dem Componisten sehr wohlthätig werden könnten, schnitt er das Gespräch mit den Worten kurz ab: „Ey was! Wer's fühlt, schreibt's und thut's". (Hat er so ganz Unrecht gehabt? wenigstens gegenüber unserer originalitätssüchtigen und reflectirenden Zeit?)

„Am wenigsten konnten wir uns über Haydn einigen, den ich mit Hochachtung nannte und mit Bedauern in Wien vermißte. „Ich dachte

---

[1]) Jetzt (1813) herrscht leider der üble Gebrauch dort, daß drei große Theater Alles geben wollen: Große und comische Oper, heroisches Ballet, Tragödie und Comödie, und darüber keines eine vollkommene Besetzung irgend eines Fachs, und noch weniger ein wohlgewähltes, zusammenstimmendes Orchester haben kann.

(Anm. Reichardt's).

— sagte der Kaiser — ihr Herren Berliner liebt solche Späße nicht; ich hab' aber auch nicht viel d'ran" — und so ging's in ziemlich geringschätzendem Tone arg gegen den vortrefflichen Künstler her, der doch damals schon die herrlichsten seiner Symphonien und Quartetten geschrieben hatte. Ich erfuhr aber bald, daß ein zwar angenehmer, aber ziemlich beschränkter Violinist, Franz Kreibich[1]) mit Namen, Kammermusikdirector des Kaisers und bei dessen Nachmittagsconcerten erster Violinist, ein großer Antagonist Haydn's (und auch Mozart's) sei und es beim Kaiser auch bereits dahin gebracht habe, daß in dem kaiserlichen Theater nur selten Haydn'sche Symphonien gespielt werden durften. Die Singcomponisten ließen den braven Meister eben so wenig mit seinen Singcompositionen in Wien aufkommen, die bis dahin freilich meist alle nur im gewöhnlichen italienischen Styl geschrieben waren. Der Erzherzog Maximilian kam hinzu und brachte das Gespräch auf Gluck, den beide als großen Tragiker zu ehren schienen, doch wußte Joseph auch an ihm dies und jenes auszusetzen. Er sprach indeß mit gerechtem Unwillen über die Versündigung der Berliner Critik an diesem großen Theatercomponisten; ich stimmte zu seiner Verwunderung ihm lebhaft bei. Dann von seinem Feuer und Eigensinn bei der Direction seiner Opern und erzählte zuletzt überaus

---

[1]) Bei den regelmäßigen Nachmittagsconcerten Joseph's II. waren außer ihm selbst und vielleicht seinem Bruder Max nur die Quartettmusiker zugegen. Die erste Geige spielte Kreibich (1728—1797), ein Mann, der für die Direction einer Musik geschaffen schien, der brave Einsichten in die Theorie derselben hatte, dabei aber zum Nachtheile seiner Kunst ein bischen Charlatanerie vielleicht mehr affectirte als er sie wirklich besaß. Seine Furchtsamkeit setzte ihn außer Stande die Solostimme mit Deutlichkeit, Eleganz, Rundung und Festigkeit des Bogens auszuführen. Diese Furchtsamkeit, verbunden mit Aufgeblasenheit, machte ihn zum Stichblatt der Witze und Foppereien dieses musikalischen Cirkels, und obgleich er von Character eigentlich nicht böse war, so ließ er sich doch, da es ihm an selbstständigem Urtheile fehlte, von Andern willenslos gebrauchen und vorschieben. Als die Seele dieser Musik dürfte eigentlich der Kammerdiener Strack anzusehen sein, der die Aufsicht über die Musikalien hatte und stets das Cello spielte, also bei allen Concerten gegenwärtig war, während die Geiger häufig wechselten; dies und seine persönliche Stellung zum Kaiser gab ihm das entschiedenste Uebergewicht. Er wußte jeden Augenblick so zu benützen, daß er in musikalischer Beziehung thun konnte, was er wollte. Möglicher Weise, daß von ihm aus die Abneigung Joseph's gegen die großen Wiener Meister genährt wurde. Er (der Hofschranze, dem nie zu trauen ist, wie ihn Mozart characterisirt), war weder ein Freund Haydn's noch Mozart's. Zu ihm und Kreibich gesellte sich als Dritter im Bunde in seinem Hasse gegen diese Componisten der Hofclaviermeister Leop. Kozeluch (1753—1818), ein durch lächerliche Eitelkeit und bornirten Dünkel berüchtigter Mensch.

komisch manche lustige Scene: wie er einmal in einer Aufführung unter den Pulten weggekrochen, zu einem Contrabaßisten hin, der in der Irre ging und auf seinen Wink und Ruf nicht achtete und ihn so derb in die Wade kniff, daß er hoch aufschrie und sein gewaltiges Instrument mit großem Geräusch hinwarf; und wie ein andermal ihm die Trompeter bei einem kriegerischen Gefecht immer nicht stark genug bliesen und Gluck zuletzt, um sie zu schmetternderem Blasen anzueifern, aus vollem Halse schrie: „Mehr Blech! Mehr Blech!" Die Unterhaltung kam dann auf die Harmoniemusik (aus lauter Blasinstrumenten zusammengesetzt), die damals in Wien mit großer Vollkommenheit ausgeübt wurde. Beide, der Kaiser und sein Bruder hatten jeder ihre vollständige Harmonie und da sie hörten, daß ich sehr eingenommen für diese Instrumentalcombination war, versprachen sie, mir solche eines Morgens im kleinen Redoutensaale vereinigt hören zu lassen. Das geschah denn auch und gewährte einen entzückenden Genuß. Stimmung, Vortrag, alles war rein und übereinstimmend und namentlich einige Sätze von Mozart (der bekanntlich seine ganze Oper: „Die Entführung" und viele einzelne Divertissements und Serenaden für Harmonie bearbeitet und componirt hatte) wunderschön.

„Als man Anfangs ziemlich lang auf einen Contrafagottisten warten mußte, wurde der Erzherzog Maximilian sehr ungeduldig, bis ihm einer der Musiker etwas zur Entschuldigung des Mannes zuflüsterte, worauf er in seinem naiven Dialect laut ausrief: „Es ist ja wahr, der hat noch bei der Prinzessin .... die heilige Messe zu schlagen" (d. h. Orgel zu spielen).

„Als ich nach dieser Audienz zur Tafel des damaligen preußischen Gesandten, Barons von Riedesel (bekannt durch seine Reisen in Griechenland) kam, trat mir dieser neugierig mit der Frage entgegen: „Nun, wie fanden Sie den Kaiser?" Ich antwortete in meiner jugendlichen, etwas frechen Art: „Das ist ein rechter Scharfrichter". Der feine, witzige Baron hatte seine große Lust an diesem, wie er meinte, treffenden Worte.

„Die hohen Herren kamen auch öfters in adeliche Privathäuser, wo Musik mit Eifer getrieben wurde, namentlich zur Gräfin Thun, einer der geistreichsten und liebenswürdigsten Frauen Wiens, die auch mich in ganz besonderen Schutz genommen hatte. Es hat mich nachher oft gereut, die kernigen, naiven Ausdrücke der kaiserlichen Brüder nicht aufgezeichnet zu haben. Sie verriethen wenigstens überall weit

wärmeren Antheil an der schönen, erfreulichen Kunst, als ich noch je bei andern fürstlichen Personen gefunden hatte. Wien war damals gewiß nach Paris die erste Stadt Europa's für ausübende Musik und es fehlte ihr nichts, als eine größere Mannigfaltigkeit in den vorgetragenen Werken. Die Arbeiten fremder Musiker vermochten auch hier nicht durchzudringen, wie es denn überall so geht, wo man sich einbildet, die einzig wahre Kunst und den besten Geschmack zu besitzen und sich aus Selbstbehaglichkeit gern auf ein einseitiges Genre beschränkt. Ebenso war es bis dahin auch in Berlin und Paris der Fall, wo die Componisten auch nur von ihren Arbeiten leben müssen. Jedes fremde Werk, das da durchdringt und gefällt und was sich eine aufmerksame Direction oft mit geringen Kosten verschaffen könnte, raubt einem einheimischen Tonsetzer die Gelegenheit, eines seiner Werke zu seinem Vortheil anzubringen. Ist's da wohl ein Wunder, wenn, nach der gemeinen menschlichen Natur, alle Einheimischen gegen jeden Fremden gleichen Gewerbes aufstehen?

„Der größte Gewinn von meinem Wiener Aufenthalte war für mich die persönliche Bekanntschaft mit Gluck, der auf seinem Landhause, eine Meile von der Stadt entfernt, lebte und mich mit vieler Güte und Freundlichkeit empfing. Ich war ihm angemeldet und von ihm zum Mittags- und Nachtbesuch eingeladen worden. Als ich vorfuhr trat mir der alte, große, höchst stattliche Mann in einem grauen, mit Silber gestickten Kleide und vollem Putze, umgeben von seinen Hausgenossen entgegen und empfing mich, den im einfachen Reisekleide Ankommenden mit mehr Würde und Pracht, als ich erwartet hatte. Man setzte sich bald zur Tafel, die sehr ansehnlich servirt war, bei der aber der, durch einen Schlagfluß geschwächte Held, nach der strengen Aufsicht seiner sorgfältigen Gemahlin, mäßiger sein mußte, als es ihm lieb schien. Indeß war und blieb das Gespräch heiter und reichhaltig. Die sehr verständige und wohlunterrichtete Hausfrau und ein Haus-Abbé, der Gluck's Correspondenzen und Rechnungen besorgte, — Gluck war immer sehr thätig im öffentlichen Actienspiel, um sein ansehnliches Vermögen zu benützen und zu vermehren, — nahmen an der Unterhaltung redlichen Antheil. Zuletzt wurde viel von Klopstock und dem Markgrafen von Baden gesprochen, bei welchem beide, der Dichter und Componist sich kennen, lieben und verehren gelernt hatten. Ich, der ich Klopstock schon von frühen Jugendjahren her genau kannte, immer mit ihm in herzlicher Verbindung geblieben war und

erst auf meiner Hinreise nach Italien mit ihm und Lavater bei dem Markgrafen von Baden mich aufgehalten hatte, konnte auf das Gespräch sehr lebhaft eingehen. Ich erhielt auch das Versprechen, nach Tische einiges aus der, leider nie aufgeschriebenen Musik zur „Hermannsschlacht" und einige Odencompositionen hören zu dürfen, obgleich die besorgte Gemahlin sehr dagegen protestirte. Sobald der Kaffee genommen und ein kleiner Spaziergang gemacht worden war, setzte sich Gluck auch wirklich an den Flügel und sang mit schwacher und rauher Stimme und gelähmter Zunge, sich mit einzelnen Accorden begleitend, mehrere jener originellen Compositionen zu meinem großen Entzücken; ja ich erhielt sogar die Erlaubniß, eine Ode nach des Meisters Vortrag aufzeichnen zu dürfen. Zwischen den Gesängen aus der „Hermannsschlacht" ahmte Gluck mehrmalen den Hörnerklang und den Ruf der Fechtenden hinter ihren Schilden nach; einmal unterbrach er sich auch, um zu sagen, daß er zu dem Gesange noch erst ein eigenes Instrument erfinden müsse.

„Es ist schwer von diesen Gesängen nach jenem Vortrage eine deutliche Vorstellung zu geben; sie schienen fast ganz declamatorisch, sehr selten nur melodisch zu sein. Es ist gewiß ein unersetzlicher Verlust, daß der Künstler sie nie aufzeichnete; man hätte daran das eigenthümliche Genie des großen Meisters am sichersten erkennen können, da er sich dabei durchaus an kein conventionelles Bedürfniß der modernen Bühne und Sänger band, sondern ganz frei seinem hohen Genius folgte, innigst durchdrungen von dem gleichen Geiste des Dichters. Hätte mich nicht Liebe zu einer ersehnten Braut meine Schritte beflügeln lassen, so hätte ich gewiß von dem freundlichen Anerbieten des edlen Künstlers, länger bei ihm zu verweilen Gebrauch gemacht und nach besten Kräften es versucht, jene Gesänge zu Papier zu bringen; denn daß der durch Alter und Krankheit geschwächte Mann es selbst noch vermögen sollte, daran war nicht mehr zu denken und seine Wiener Umgebung schien sorglos dafür zu sein. In dem Zimmer hing das schöne lebensgroße Bildniß Gluck's von Duplessis in Paris in Oel gemalt, das den begeisterten Künstler, den Himmel im Auge und alle Liebe und Güte auf den Lippen, so schön und wahr am Flügel darstellte. Ich hatte kaum den Wunsch nach den Besitz einer schönen und treuen Copie des herrlichen Gemäldes geäußert, als Gluck sie mir sehr freundlich zusagte. Nach einigen Monaten kam sie auch wirklich mit einem verbindlichen Briefe des großen Künstlers

in Berlin an und machte seitdem die schönste Zierde meines Hauses aus. In den Abend- und Morgenstunden unterhielt mich Gluck allein in seinem Cabinete über seinen Aufenthalt und seine Arbeiten in Paris. Er kannte diese Stadt und ihre Bewohner durch und durch und sprach mit ächter Ironie, wie er sie, nach ihrer Beschränktheit und Anmassung, in seiner eigenen und großen Manier behandelt und benützt hätte.

„Ich mußte ihm zusagen, einige seiner Opern in Paris selbst zu sehen und zu hören, weil noch einige gute Traditionen seiner ehemaligen Direction dort fortwirkten. Gluck war mit meinem Urtheile über ihn und einige herrliche Stücke der Alceste im Kunstmagazin zufrieden und nahm es als ein gutes Zeichen, daß ich sie, ohne eine theatralische Aufführung davon gehört zu haben, richtig aufgefaßt und beurtheilt hatte. Er versprach, mich deßhalb auch bei einem seiner besten dortigen Freunde, dem Dichter Bailli du Rollet anzumelden und mich mit guten Empfehlungen zu versehen, sobald ich es verlangen sollte, damit ich während meines Aufenthaltes in Paris alle von ihm auf's Theater gebrachten Opern zu hören bekäme. Und er hat nach einigen Jahren treu Wort gehalten und seine Freunde haben seinen Willen in allem auf's Beste erfüllt.

„Während des Abends hatte Gluck im lebhaften Gespräche mir die Zusage gemacht, am andern Morgen mit mir in die Stadt zu fahren und einem kleinen, sinnigen Künstlermahle, wozu ich den Director Schröder und den sehr braven Kapellmeister Krause aus Stockholm zu laden gedachte, beizuwohnen. Diese Idee schien aber die sorgsame Gattin gleich etwas zu erschrecken, und da Gluck sich am andern Morgen in Folge der Aufregung und Anstrengung des letzten Tages, an welchem auch Promenaden zu Fuße und in seiner Equipage unternommen worden waren, sehr angegriffen fühlte, so wußte sie unser Vorhaben leider zu hintertreiben. So schieden wir denn von einander in lebhaftem Gefühl, das den Reisenden, der nicht wohl hoffen durfte, den herrlichen Mann je wieder zu sehen, auf das schmerzhafteste durchdrang"[1]).

---

[1]) Christoph Willibald Ritter von Gluck, der große Reformator der Oper, der Schöpfer des musikalischen Drama's und der Regenerator der musikalisch-declamatorischen Wahrheit, einer der stolzesten Namen in den Annalen der Kunstgeschichte wurde am 2 Juli 1714 zu Weidenwang bei Neumarkt in der Oberpfalz gebo-

Den Schluß des Berichtes bildet eine Betrachtung über den großen Unterschied der berliner und wiener Musik und über die Einseitigkeit, worin sich diese Städte erhalten, da sie doch beide aus Italien, als der ersten Quelle geschöpft haben. „Der sehr verschiedene entgegengesetzte Nationalcharacter der Brandenburger und Oesterreicher kann dabei wenig in Anschlag kommen, da die meisten großen Musiker, welche den Character der Berlinischen Musik fixirten, Böhmen und Sachsen waren. Die Benda's, Czarth u. A. waren Böhmen, die Bache, Graune, Kirnberger, Agricola u. A. Obersachsen, Quanz und Fasch Niedersachsen, ja der große Friedrich selbst, auf dessen Character wohl eigentlich die Selbstständigkeit und Stetigkeit der berlinischen Musik beruhte, kann nach seiner großen Aehnlichkeit mit der Mutter, einer braunschweigischen Prinzessin, eher für einen Niedersachsen als Brandenburger gelten, von dem er gewiß sehr wenig in seinem Character hatte. Hasse, welcher durch die Vorliebe, die jener schon frühe für ihn faßte, auch vielen Antheil an unserer Musikrichtung hatte, war auch ein Niedersachse. Die Entschiedenheit und Abgeschlossenheit Friedrich's, von der schon früher die Rede war und der geringe Verkehr mit Italien trug wohl das meiste dazu bei, die berlinische Musik zu fixiren und die damalige italienische in ihr zu verfeinern. Der König hatte zwar oft die größten welschen Gesangskräfte in seinen Diensten, er wählte seine Sänger aber immer nach der Solidität ihres Vortrages und hielt sie, so lange sie bei ihm angestellt waren, strenge auf dem Wege fest, auf welchem sie groß geworden, worüber manche, trotz des hohen Gehaltes, der ihnen bezahlt wurde, Berlin früher verließen, als es ihm lieb war.

„Reisende Virtuosen hörte der König nur sehr selten, meist nur

---

ren. Seine musikalische Ausbildung erhielt er in Böhmen, Wien und Mailand. Im Jahre 1741 mit der Oper „Artaserse" begann er seine Laufbahn als Operncomponist; obwohl vielbewundert und hochgeachtet von seinen Zeitgenossen, trat er doch erst 1762 mit „Orfeo ed Euridici" sein großes musikalisches Reformationswerk an. Der letztgenannten Oper ließ er nun eine Reihe unschätzbarer Meisterwerke — 1767 „Alceste", 1769 „Paris ed Elena", 1774 „Iphigénie en Aulide", 1777 „Armide", 1779 „Iphigénie en Tauride" — folgen, in welchen er zugleich seine Mission zu vollenden strebte. Die meisten dieser Opern wurden zuerst in Paris aufgeführt und riefen dort jenen bekannten literarischen Streit zwischen seinen und den Anhängern Piccini's hervor; das ganze Publikum trennte sich in zwei große Parteien, deren eine die gewohnte italienische, die andere die neue Musik des deutschen Meisters vertheidigte. Gluck starb in Wien am 15. Nov. 1787 am Schlagfluße.

in Beziehung auf ein schon beabsichtigtes Engagement. Oeffentliche Concerte waren noch nicht gebräuchlich; unter der langen, harten Stockregierung Friedrich Wilhelm's I. war das Publikum stumpf und unempfänglich für schöne Künste geworden, so daß es selbst nicht einmal in die große italienische Oper gehen mochte, obgleich das prächtige Schauspiel ganz frei gegeben war. Das hohe Ansehen, in welchem die königl. Kapelle stand machte diese zu stolz, an irgend einer öffentlichen für Geld veranstalteten Musik Theil zu nehmen. Die Künstler arrangirten wohl Concertmusiken unter sich, gaben aber dabei meist vor wenigen eingeladenen Kunstfreunden nur ihre eigenen Arbeiten zu hören. In der täglichen Kammermusik des Königs wurden immer nur dieselben Stücke executirt, — alles dies machte, daß die Berliner Musiker sehr wenig Antrieb hatten, sich um auswärtige Musik und um Mannigfaltigkeit zu bekümmern.

„Dagegen blieb Wien in beständigem Verkehr mit Italien und allen Einflüssen offen, den guten wie den schlimmen, die von daher eindrangen.

„Wie dort der König einsam für sich, so übte und trieb hier der ganze Hof die Musik leidenschaftlich; die kaiserlichen Prinzen und Prinzessinnen führten selbst häufig italienische Opern auf, der Adel war der allermusikalischste, den es vielleicht je gab, das ganze lustige Volk mit seinem leichten Sinn und fröhlichen Character, der beständige Abwechslung begehrte, nahm mit voller Seele an Allem Theil, was Musik betraf. Bei der Freigebigkeit des Hofes und Adels, dem allgemeinen Wohlstand der Bevölkerung und der unglaublichen Billigkeit der Lebensmittel konnte eine Menge fremder Künstler Wien besuchen und sich da, selbst ohne feste Anstellung, immer aufhalten. Dies war in Berlin höchstens Clavierlehrern möglich und diese wieder waren alle an die Bach'sche Schule gebunden.

„Die Erscheinung C. Ph. Em. Bach's, des ernsten Humoristen und Joseph Haydn's, des comischen Romantikers gaben endlich der Berliner und Wiener Musik neues Leben und entschieden und bestimmten deren Genre für immer; die geniale Vermischung Beider hat erst die Vollendung der neuen Musik gegeben. Noch bliebe hervorzuheben, daß in Berlin einige bedeutende Gelehrte und geschickte Schriftsteller ohne alles Talent zur Musik, wie Euler, Marpurg, Nichelmann, Krause, Riedt ꝛc. sich der Theorie bemächtigten und in zahlreichen, breiten Schriften den harmonischen Theil der Musik, den

sie selbst einigermassen übersehen und erlernen konnten, fast zur Hauptsache der Kunst machten und diesen dann mit einer überfeinen, haarscharfen Critik, auf welche die Speculation nur durch's Auge kommen konnte, bearbeiteten, wodurch sie jedem neuen frischen Aufschwung, den die Musik im Süden nahm, für lange Zeit hinaus im Norden die Flügel lähmten, und so wie es in der Sprachlehre geschah, die Kunst von hinten anfangen und treiben hießen".

Es ist auffallend, daß Reichardt in dem Bericht über seinen Aufenthalt zu Wien kein Wort von einer Begegnung mit Mozart sagt. Sollte er gerade in der Zeit da gewesen sein, als dieser mit seiner Frau zu Besuch bei dem alten Papa in Salzburg war (Ende Juli bis Ende October), oder sollte damals schon eine gewisse Mißstimmung vorhanden gewesen sein, der man Reichardt nicht ganz mit Unrecht beschuldigt und die sich aus Beurtheilungen Mozart'scher Werke auch wohl beweisen ließe? Aber bis jetzt haben wir noch keinen Zug an unserem Meister wahrgenommen, der berechtigte, auf Neid oder Mißgunst bei ihm schließen. Im Gegentheile konnte Niemand freudiger die Verdienste Anderer anerkennen, als er es gethan hat. So dürfen wir wohl annehmen, daß Mozart während der Anwesenheit Reichardt's, die ja im Sommer statthatte, wirklich in Salzburg war.

Reichardt hatte auf der fernern Rückreise Weimar wieder berührt. Von dort aus wurde seinem Freunde Hamann berichtet, was wir aus seinen eigenen Worten schon ahnen konnten: daß er auf's Neue einem wichtigen Ereignisse in seinem Leben entgegen ging. Reichardt's Lieblingsaufenthalt blieb immer Hamburg. Dort lebten ihm die liebsten Freunde, dort fühlte er sich selbst heimisch und geliebt wie nirgends. Dorthin zog es ihn auch von Berlin aus stets wieder. Wir kennen bereits sein intimes Verhältniß zu den Familien Büsch und Ebeling, aber auch in dem bedeutenden Sieveking'schen Hause war er ein vertrauter und gerne gesehener Gast. Georg Heinrich Sieveking (geb. zu Hamburg 1751, gest. 1799), war einer der ausgezeichnetsten Männer und reichsten Handelsherrn der großen Seestadt. Er bekleidete die ansehnlichsten Aemter in seiner Vaterstadt, wurde zu bedeutenden Gesandtschaften gebraucht, stand in wahrhaft großartigen Verhältnissen, sowohl mit den gelehrten als politischen Notabilitäten seiner Zeit, in Frankreich, England und Deutschland und hatte sich sogar als Schriftsteller einen nicht geringen Ruf erworben.

Der hochgebildete Mann besaß ungewöhnliche Kenntniß und verfolgte noch in spätem Alter mit großem Eifer die Fortschritte der Naturwissenschaften. Seine Frau war die Enkelin des zu seiner Zeit berühmten Reimarus[1]), Lessing's vertrautem Freunde, eines Mannes, der so viel dazu beitrug, Hamburg einen literarischen Ruf in Deutschland zu erwerben. Der gesellige Kreis, der sich viele Jahre hindurch in der Sieveking'schen Familie zu versammeln pflegte, gehörte zu den ausgezeichnetsten des nördlichen Deutschlands. Aber nicht allein die mit der Familie enger verbundenen Freunde machten denselben merkwürdig. Dumouriez und Lafayette haben sowohl wie Claudius und Voß, Voigt und Pool[2]), die Stolberge und der Philosoph Jacobi an ihm Theil genommen. Bei der großen Gastfreiheit des reichen Handelsherrn war sein Haus ein europäischer Vereinigungspunkt der großartigsten Gesellschaften.

Mit der Gattin Sieveking's war Johanna, eine Tochter des bekannten Predigers Alberti erzogen worden[3]). Dieselbe hatte sich

---

[1]) Herm. Sam. Reimarus, Orientalist, Gymnasialprofessor in Hamburg, Verfasser der Wolfenbüttler Fragmente, geb. 1694, gest. 1767.

[2]) Ersterer Besitzer der großen Gartenanlagen in Flodbeck, die später Eigenthum des Senators Jenisch wurden, und Gründer der berühmten Armenanstalten Hamburgs, letzterer Redacteur des Altonaer Merkurs und vertrauter Freund Reichardt's, ein Mann von der lobenswerthesten Gesinnung, der die politischen Ereignisse seiner Zeit mit großer Umsicht übersah, mit Gründlichkeit erforschte und durch seine mannigfaltigen Verbindungen genau kannte.

[3]) Alberti, ein Freund Lessing's, Basedow's und Klopstock's war seit 1755 Diacon bei St. Katharina in Hamburg. Er ist in der deutschen Literatur durch Schriften, Predigten und religiöse Betrachtungen bekannt, mit welchen die Orthodoxen nicht einverstanden waren. So kam es, daß der einer freisinnigeren Richtung Huldigende mit seinem Collegen, dem Hauptpastor Joh. Melch. Göze — bekannt und berüchtigt durch seinen Streit mit Lessing — bald in heftige literarische und theologische Kämpfe sich verwickelt sah. Göze, ein starrer, liebloser und finsterer Mann, hatte sogar seine Gemeinde gegen den Amtsgenossen aufzuhetzen versucht, aber der bedeutendere Theil derselben, besonders die Gebildeten ehrten und achteten den Verfolgten fortan nur um so mehr. Alberti war ein sehr erregbarer Mann und seit langer Zeit schon leidend; die fortdauernden gehässigen Angriffe seines Gegners mußten seinen Tod beschleunigen. Er starb in den besten Jahren, eine Wittwe mit eilf Kindern hinterlassend. Einer seiner Söhne wurde königl. preuß. Geheimer Oberfinanzrath, zwei andere, Gustav und Friedrich hatten in Waltenburg und Schmiedeberg im schlesischen Riesengebirge große Fabriken gegründet. Die älteste Tochter wurde Erzieherin in dem Hause des Grafen Bernstorf, die folgende vermählte sich mit dem Dichter Tieck, eine andere mit dem ältern Waagen, dem berühmten Kunstkenner, eine dritte an Möller. Der Vater Alberti war ein Mann von ächt christlicher

sehr jung mit dem Dichter Peter Wilhelm Hensler, — zum Unterschiede von seinem ältern Bruder Ph. Gabriel nur der jüngere Hensler genannt, — verheirathet. Er war zu Prenz in Holstein 1742 geboren, hatte in Göttingen die Rechte studirt, kam dann als Steuerbedienter nach Altona und wurde hier Freund und Hausgenosse des durch sein wunderbares Glück und beklagenswerthes Ende bekannten damaligen Stadtphysikus Struensee. Nachdem er einige Zeit als Secretär des Geh. Raths von Levezow in Reinfeld gelebt hatte, folgte er einem Rufe nach Stade, wo er Landsyndikus wurde; er starb 29. Juli 1779 in Altona.

Auch mit der Familie Hensler, die ganz dem Sieveking'schen Kreise angehörte, war Reichardt sehr bekannt und befreundet. Ja das Pflegekind, welches er zu seinem ersten Söhnchen in's Haus genommen und nach dessen Tode als sein eigenes Kind betrachtet und erzogen hatte, war ein Sohn Hensler's. Dieser Umstand schon läßt auf große gegenseitige Intimität und Werthschätzung schließen. Der wilde Bursche aber sollte seinem Pflegevater und seiner Mutter noch viele Noth und Sorge und vielen Verdruß machen. Er hatte später den Namen Reichardt angenommen, ihn aber in Richard verwandelt. Als Student verließ er heimlich die Universität und warf sich mit jugendlichem Ungestüm mitten in den Strudel der französischen Revolution, zog dadurch aber seinen Pflegevater, dem man des Sohnes Gesinnung entgelten ließ, bittern Tadel und heftige Anfeindungen zu. Später machte er als französischer Husarenofficier die Kriege in den Pyrenäen und andere Napoleonische Feldzüge mit. Die Wittwe Hensler wohnte nach dem Tode ihres Mannes mit zwei Töchtern wieder bei ihrer Mutter in Hamburg. Reichardt wird sie bei seinen häufigen Besuchen in dieser Stadt dort oft gesehen haben. Das innige Freundschaftsverhältniß, in dem Beide bisher standen, scheint nach dem Tode Julianen's an Wärme und Innigkeit gewonnen und bald in ein Liebesverhältniß sich verwandelt zu haben, dem ein beglücktes Ehebündniß folgte. Reichardt verheirathete sich mit der Wittwe Hensler's am 14. Dezember 1783. Sein Schwiegersohn Steffens gibt

---

Gesinnung, aber die starre Form der Dogmatik, wie sie im vorigen Jahrhundert sich ausgebildet hatte, sprach ihn nicht an. Drei der Töchter des protestantischen Predigers, von der wunderbaren geistigen Gährung der Zeit ergriffen, die auch so viele Andere auf Abwege riß, wurden später katholisch.

von denjenigen Personen, mit denen unser Meister dadurch in die nächsten Beziehungen trat, über dessen zweite Gattin und deren Mutter interessante Characteristiken. Letztere, die herrliche Großmutter der Reichardt'schen Kinder, eine verständige, milde, ernste und noch im hohen Alter unendlich liebliche und anmuthige Erscheinung, brachte den Sommer abwechselnd bei ihren Kindern in Berlin, Giebichenstein, Dresden und im Riesengebirge zu. Die große Achtung der Hamburger Gemeinde gegen ihren früh verstorbenen Gatten hatte sie in eine anständige und sorgenfreie Lage versetzt, so daß sie in höchst genußreicher und zugleich würdiger Weise ihre späteren Jahre verleben konnte.

Reichardt's zweite Gattin war eine durch das Glück etwas verzogene Frau. Durch ihre Schönheit in ihrer Vaterstadt Hamburg berühmt, unter den Augen ausgezeichneter Freunde ihres Vaters erzogen, war sie frühe schon verheirathet worden. Sie war gewohnt bei der Kindererziehung wie in der Haushaltung von Schwestern unterstützt zu werden und fortdauernd in bequemer Ruhe zu leben; alles Unangenehme wurde ihr verschwiegen, die mannigfaltigen Verdrießlichkeiten und Verwicklungen, in welche Reichardt nicht selten gerieth, wußte er ihr meist zu verbergen. Selbst wenn er von Gläubigern gequält wurde, erhielt man sie völlig sorglos. Auf der spätern Besitzung Reichardt's in Giebichenstein bei Halle lebte sie während einer langen Reihe von Jahren einer Fürstin gleich, von gesunden Kindern umgeben, in einer für einen Privatmann großartigen Geselligkeit und verließ das Haus fast nie. Das nahe Halle war ihr nur wenig bekannt, sie besuchte zuweilen, doch sehr selten Freundinnen in der Stadt, aber dann fuhr sie hinein und wieder heraus; ihre einzige Bewegung bestand in Spaziergängen in dem reizenden Garten. Obgleich innerlich heftig, hatte sie sich doch durch diese Lebensart eine äußere Ruhe ausgebildet, die etwas Würdevolles hatte. Bis zu ihrem höchsten Alter imponirte die schlanke Gestalt jedesmal, wenn sie erschien. Ein solches Dasein, in dem sich alles so bequem und behaglich gestaltete und trotz wechselnder Geselligkeit sich ein permanenter Zustand gründete, erzeugte in ihr nothwendiger Weise eine große Werthschätzung ihrer Umgebung. Wenn von Gliedern ihrer Familie kleine Partien auf der Saale oder in der anmuthigen Umgegend arrangirt wurden, war sie jederzeit unzufrieden. Sie konnte nicht begreifen, wie man außerhalb ihres Gartens noch irgend eine Freude finden konnte. In früheren

Jahren hatte sie mit ihrem Manne einige Reisen gemacht; sie war mit ihm in London und Paris gewesen, aber auch da wußte er sie in eine ruhige Umgebung zu versetzen. Sie lebte im Kreise angenehmer Familien, die sie gastlich aufgenommen hatten, während er sich unter Künstlern und Großen herumtrieb und ein unruhiges und bewegtes Leben führte. Daß dieses von allen Seiten bequeme Sein neben einer würdigen und ruhigen Haltung theils eine gewisse Ungeduld, ein inneres Zürnen, wenn nicht Alles nach Wunsch ging, theils ein nicht selten sehr auffallendes Ungeschick, wenn sie in nicht ganz gewöhnliche Lagen versetzt wurde, hervorrief, war natürlich.

Von den beiden Töchtern, die Reichardt's zweite Gemahlin mit in die neue Ehe brachte, heirathete die ältere ihren Onkel, den nachmaligen Geheimen Oberfinanzrath Alberti in Berlin, die andere den spätern Geheimen Oberpostrath Pistor. In der zweiten Ehe wurden Reichardt fünf Kinder geboren: Johanna (geb. im Nov. 1784), an Henrich Steffens (1773—1845) verheirathet, der nacheinander Professor in Halle, Breslau und Berlin war und sich durch seine trefflichen Leistungen als Dichter, Naturforscher und Philosoph bekannt gemacht hat, starb 1835. Herrmann ertrank 1801 als Gymnasiast in Magdeburg beim Schlittschuhlaufen. Friederike, verheirathet mit dem Hofrath Karl Georg von Raumer, Professor an der Universität Erlangen. Diese hochverehrte Dame ist die einzige der Töchter Reichardt's, die sich noch am Leben befindet. Sophie, verehelicht mit dem Superintendenten Radecke in Wernigerode starb 1837. Friedrich, Architect, lebt unverheirathet[1]) in Hamburg.

Reichardt dürfte sofort nach seiner Hochzeit von Hamburg nach Berlin zurückgereist sein, ob mit großem Vergnügen, steht dahin. Während des letzten Jahres hatten wichtige Veränderungen unter dem Opernpersonale stattgefunden; man hatte zwei schwere Verluste zu beklagen. Nach 43jähriger Wirksamkeit an der Berliner Oper war nach dem letzten Carneval Porporino gestorben und ihm folgte, erst 25 Jahre alt, am 20. Juni die bisherige Primadonna Verona, geb. Koch. Da man nothwendig auf Ersatz bedacht sein mußte, entschloß sich

[1]) Die noch lebenden Enkel Reichardt's sind: Clara Steffens in Berlin, Friedrich Stelzer, Ober-Landesgerichts-Präsident in Potsdam, Wilhelmine, geb. Stelzer, Frau des Generals von Lämgling in Breslau, Rudolph von Raumer, Professor in Erlangen und dessen Schwestern Anna, an den Pfarrer Hansen in Winterhausen verheirathet, und Agnes.

der König für die Dauer des nächsten Carnevals die berühmte Todi[1]) mit 2000 Thlrn. zu engagiren. Man gab im Dezember „Alessandro e Poro" von Graun, im Januar 1784 „Lucio Papiro" von Hasse. Die berühmte Sängerin, die mit so großem Pomp angekündigt worden war, gefiel jedoch nicht und blieb noch hinter der Eichner zurück. Dazu kam noch, daß sich Concialini auf der Jagd erkältet und heiser geschrieen hatte und nun mit größter Anstrengung und höchst unbefriedigend statt zehn nur fünf Mal singen konnte, und dann war die erste der aufgeführten Opern die schlechteste unter den Graun-schen und die andere nicht die beste von Hasse. Unzufrieden war die Todi wieder abgereist, und da am 12. Febr. auch noch Paolino starb, so mußte man auf's Neue darauf denken, die Lücken zu ergänzen.

Man engagirte Signora Carara und den Altisten Bella Spica, beide aus Mailand und den Sopranisten Tombolini[2]) aus Fermo. Mit ihnen gab man im Dezember „Cajo Fabricio", im Januar 1785 „Orpheo".

Des Königs Stuhl hinter dem Orchester war schon seit Jahren

---

[1]) Maria Francisca Todi, um 1748 in Portugal geboren, eine Schülerin des Kapellmeisters D. Perez, betrat die Bühne zuerst in Turin, war dann in London engagirt und rivalisirte mit Glück um 1780 mit der Mara in Paris. Von da kam sie nach Berlin; der König ließ sie in einem Concerte singen, und da sie neuere italienische Musik zum Vortrage gewählt hatte, die er nicht leiden konnte, so machte er ihr das bekannte Compliment: daß er bedaure, daß sie solche Bierhausmusik sänge. Am andern Tage schickte er ihr einige Arien von Hasse und Graun mit dem Bemerken: er wolle ihr 14 Tage Zeit lassen, diese bessere Musik zu studiren und sie dann wieder hören. Man bot ihr 2000 Thlr. Gehalt, sie wollte 3000 Thlr. und eine Anstellung für ihren Mann im Orchester; darauf ging der König nicht ein und sie reiste ab. 1782 kam sie wieder und erklärte nun, für 2000 Thlr. bleiben zu wollen, wenn sie in Potsdam wohnen dürfe. Das wurde bewilligt; da sie aber früher, als es verabredet war, zu den Proben nach Berlin mußte, begehrte sie Zulage und das hatte ihre Verabschiedung zur Folge. Nun ging sie nach Petersburg, wo sie außerordentliches Glück machte und von der Kaiserin reich beschenkt wurde.

[2]) Die Carara mit 2000 Thlr. engagirt, blieb nur bis 1787. — Rafaelle Tombolini, 1766 geboren, ein Zögling Gibelli's zu Bologna, kam 1784 noch sehr jung nach Berlin; einige Wochen nach seinem Eintreffen mußte er vor dem Könige eine Arie von Graun vom Blatte singen, darauf wurde Concialini angewiesen, ihn ferner zu unterrichten. 1807, nach Auflösung der italienischen Oper, wurde er pensionirt, nach 1817 ließ er sich in Charlottenburg nieder; er und die Tänzerin Meroni wohnten zusammen; er starb erst 1839, nachdem er noch 1834 sein 50jähriges Jubiläum hatte feiern können. Seine Stimme soll einen außerordentlichen Umfang und etwas ungemein Liebliches, demschönsten Flötentone Aehnliches gehabt haben. Sein Vortrag war gefühlvoll, seine Intonation rein und seine Verzierungen geschmackvoll.

beharrlich leer geblieben. Er hatte weder die letzten Leistungen der Koch und Eichner, noch die der Todi und der neu berufenen Sänger und Sängerinnen gehört. Die schlimmen Verhältnisse der königlichen Oper hatten allmälig Unzufriedenheit erzeugt und tadelnde Bemerkungen und Besprechungen hervorgerufen. Den König verdroß dies; er erließ 1782 einen Befehl, der jede öffentliche Beurtheilung der italienischen Oper strengstens verbot. Nun brachte man die Critiken über die Berliner Musikzustände in auswärtige Zeitungen und eine solche, sicherlich aus der Feder Reichardt's stammend, findet sich in „Cramer's Magazin der Musik, Hamburg, 1784". Sie bestätigt dasjenige, was wir im Vorstehenden gesagt haben und geht dann zu der Frage über, warum die Leistungen der Todi nicht so ansprachen, wie man erwartet hatte? „Ihre Größe, — so fährt der Recensent fort — die sie über alle Sänger wegsetzt, besteht in ihren Nuancen, in der Art, wie sie Schatten und Licht zu vertheilen weiß. Das Adagio sang sie besser als die Mara, auch das Allegro führte sie gut aus und in Kunstfertigkeit übertrifft sie selbst Concialini. Die Passagen und Coloraturen gelingen ihr mit vieler Deutlichkeit und vielem Feuer, obgleich man nicht sagen kann, daß sie wie die Mara jeder Note den bekannten Druck gäbe. Besonders sang sie am 24. Januar in einem Concerte bei der Königin eine Bravourarie ganz außerordentlich und entzückend schön. Dagegen scheint ihr Umfang nicht sehr bedeutend zu sein; sie läßt sich, da ihre Höhe und Mittellage schwach ist, alle ihre Arien um einen Ton tiefer transponiren (die Todi war früher Contraaltistin). Gerade die Feinheiten ihres Gesanges gingen für das Berliner Publikum, das nicht gewohnt war darauf zu achten, verloren. Ihre Stimme von übermäßiger Stärke artete nicht selten in Geschrei aus, sie erlaubte sich beim Vortrage des Adagio's zu viele Spielereien, die anzeigten, daß ihr Gesang mehr ein Werk der Kunst als des Gefühls war. Am schlechtesten sang sie Recitative. Ganz in der Weise französischer Sänger heulte, zerrte und schrie sie; ihrer Aussprache fehlte die Deutlichkeit, in ihrem Spiele ist das Uebertriebene französischer Acteurs zu tadeln. Auffallende Stellungen mit vorgebeugtem Leibe und Gesichte, unnöthiges Gesticuliren und Durchsägen der Luft mit den Armen, ein öfteres Nicken des Kopfes bei Vorwürfen u. s. w. stören deutsche Zuhörer zu sehr, auch hat ihr das Alter von den Reizen einer ersten Liebhaberin nichts gelassen, weshalb zärtliche Affecte und dergleichen in ihrem Gesichte verlieren".

Nach der Todi werden die übrigen Opernkräfte einer scharfen Besprechung unterzogen. Da der König nicht mehr in die Oper ging, so vernachläßigten die Herren Castraten in auffallender Weise ihren Gesang. Er beabsichtigte deshalb sie alle zu verabschieden und jedes Jahr für den Carneval eine neue Gesellschaft zu verschreiben. „Da ein Castrat nun einmal kein Schauspieler sein darf, so soll er doch wenigstens keine gemeinen Manieren zeigen. Thut dies ein deutscher Schauspieler, so liegt es oft am Mangel eines feineren Umgangs, aber ein Sänger, der von Jugend auf so fetirt wird, mit dem Hofe umgeht und öfters mit Prinzen spricht, sollte doch nicht wie ein Höckerweib die Arme in die Seite setzen, wenn er seiner Geliebten Vorwürfe aus Eifersucht macht, oder wenn man ihn entwaffnen will, seinen Gegnern entgegen laufen wie ein Schuhknecht, der auf Prügelei ausgeht. Unter den Sängern wird besonders Tosoni und Paolino getadelt. Letzterer glaubt das Herrische und Stolze dadurch zu erreichen, daß er den Mund recht voll nimmt, den rechten Fuß vorstellt und mit zurückgelegtem, wankelndem Haupte und vollen Backen etwas hersprudelt. Wenn man durch ihn den Lucius Papirus so verkerlen sah und dazu seinen quäkenden Froschgesang hörte — — —

„Mlle. Eichner ist, obwohl eine gute Bravoursängerin, doch nur eine gewöhnliche steife Opernheldin, der der Reifrock die besten Dienste leistet, wenn sie nicht weiß, wo ihre Hände sonst Platz finden möchten. Die Sänger Grassi und Coli sind nicht besser als sie".

Dagegen schildert der Recensent das Ballet als ganz vorzüglich; man setzte wohl im Publikum daran aus, daß es nicht heroisch genug für die Oper wäre, „aber die Art der Verwebung des Ballets mit dieser war immer lächerlich. Deshalb gibt man jetzt meist Pantomimen, so im Jahre 1783 Pygmalion von der Erfindung des jüngern Desplaces, der ein geschickter Tänzer für das heroische Fach ist, während seine Cousine sich besser für das Edle eignet; sie tanzt und spielt mit aller möglichen reizenden Naivetät, kurz wie ein Engel".

„Dem Orchester, obwohl ihm viele seiner berühmten Mitglieder fehlen, hört man noch immer seine vortreffliche Schule an. Die Art die Accente zu markiren, die Vorschläge anzubinden, das Abziehen der Hauptnote, die Absetzung der Perioden, den kurzen eleganten Vortrag bei Sechszehntheilen, bei zuweilen kurzen Stellen in Ouverturen, bei punktirten u. s. w., die Pracht des Klanges, dies schöne Ensemble

hat kein anderes Orchester. Große und mächtige Ueberbleibsel der unsterblichen Schule Graun's und Benda's!"

Auch das Aeußere der Opernerscheinungen wurde nun allmälig in den Kreis der Beurtheilung gezogen. Decorationen und Costüme waren bis zur Aermlichkeit herabgesunken. „Es war zu bewundern, daß mit den geringen Fonds, welche für diese königl. Schauspiele angesetzt waren, dasjenige noch bestritten werden konnte, was man noch auf der Bühne sah. Man behalf sich so gut es ging, und da in den preußischen Staaten kein besseres Operntheater vorhanden war und auch Niemand dafür bezahlen durfte, so nahm man damit vorlieb. Freilich machten Fremde, die die großen und glänzenden Hauptstädte Europa's und deren prächtige Schauspiele gesehen hatten, darüber ihre besonderen Bemerkungen".

Die Stellung eines Kapellmeisters, einer Sängerin oder eines Sängers war zu jener Zeit eine ganz andere, als in unsern Tagen. Für gewöhnlich wurde nur während des Carnevals gespielt und dann nur eine oder abwechselnd auch zwei Opern gegeben. Alle Kosten der oft sehr reichen und prächtigen Aufführungen, alle Gagen u. s. w. bestritt der Fürst aus seiner Privatkasse. Der Kapellmeister hatte außer der Operndirection in der Regel für jeden Carneval oder sonstige bedeutende Hoffestlichkeiten eine neue Oper zu schreiben, wozu man einen bekannten Text von Metastasio oder von irgend einem zu Gebote stehenden Hofdichter wählte; wurde eine neue Oper nicht beliebt, so änderte man wenigstens an den alten Einzelnes oder man fügte ihnen doch einen Prolog oder ein Nachspiel bei. Aber auch die ganze Arbeit einer neuen Oper wollte nicht viel heißen; man nahm den Sängern förmlich das Maaß und schnitt für sie darauf hin die Partien zu. Der Character jeder Rolle war zum voraus genau bestimmt, von der Schablone, nach der gearbeitet werden mußte, durfte Niemand abgehen. Der Kapellmeister sowohl, als auch die Sänger waren durch Arbeit nicht gedrückt; beide konnten ein in jeder Hinsicht angenehmes, behagliches und ruhiges Leben führen, ja viele unserer heutigen Kapellmeister und Opernmitglieder dürften eine solche Existenz sogar sehr beneidenswerth finden. Einem Manne aber von Reichardt's Character und Streben mußte ein solches Schlaraffenleben auf die Dauer unerträglich werden. In ihm tritt uns bereits der ganze musikalische Revolutionär entgegen, der heute in dem Zukunftsmusiker auf dem Gipfel seiner — Verirrungen angekommen scheint. Hätte ihm Fried-

rich II. auch die Composition von zehn neuen Opern übertragen, so wie Graun und Hasse hätte er seine Arbeiten nicht über einen Leist zu schlagen vermocht. Wir wollen deßwegen nicht behaupten, daß in den straffen und beengenden Formen der alten Oper nicht Herrliches und Großes hätte geschaffen werden können, ja wir müssen eine vollkommene Leistung bei solcher Beschränkung nur um so höher achten; aber jede Form veraltet, nur das Wesen und der Inhalt der Kunst bleiben ewig. Im letzten Viertheile des vorigen Jahrhunderts war nun der Zeitpunkt gekommen, in dem die alten Formen sich in ihrer ganzen Unhaltbarkeit darstellten. Sollte neues Leben in die Kunstbestrebungen gebracht werden, so mußte das Ueberlebte abgethan, mußten die Fesseln, die den freien Flug des Genius belästigten und verhinderten, gesprengt werden. Gegen diesen Geist stemmte selbst die eiserne Energie eines Friedrich II. sich vergebens. Er konnte sein Fortschreiten wohl zu hemmen suchen, aufzuhalten vermochte er ihn nicht.

In Reichardt drängte und gährte es unablässig, aber das, was ihn erfüllte, war nicht der Trieb nach Thätigkeit allein. Ein Mensch, der so seinen Idealen nachhing, der so wie er die höchsten Kunstziele verfolgte und so ganz von dem neuen Geiste, der alle Kunstgebiete zu beleben begann, beseelt war, konnte nie das willige Werkzeug in der Hand seines Fürsten werden, wie es vordem Graun und Agricola war. Nehmen wir nun dazu seine Ehrbegierde, sein Streben sich auszuzeichnen, das ganze unruhige Wesen seines Geistes und seiner Natur, so wird man begreifen müssen, daß ihm schlimmeres als die erzwungene Ruhe, zu der er sich verdammt sah, nicht werden konnte. Obwohl er sich als Componist, Schriftsteller und Concertdirector möglichst zu beschäftigen suchte, so erkannte er doch, daß bei längerem Aufenthalte in solchen Verhältnissen „der Kunstgeist leiden müsse". Es fehlte ihm ein äußerer Antrieb, ein Sporn, große Werke, zu deren Hervorbringung er Kraft und Muth in sich fühlte, zu unternehmen. Die Beschäftigung mit großen umfassenden Compositionen wurde ihm allmälig zu einem unabweisbaren Bedürfniß. Er mußte sich, da er sich ihm hier nicht bot, nie zu bieten schien, einen günstigeren Wirkungskreis suchen und diesen vermochte er nur in Paris und London, in den Weltstädten mit ihren unerschöpflichen Mitteln und nie zu befriedigenden Bedürfnissen zu finden. Der König gab ihm im Februar 1785 bereitwillig die Erlaubniß zu einer Reise nach England und Frankreich, und versehen mit den besten Empfehlungen und begleitet von den Se-

genswünschen seiner Freunde trat er denn auch sofort voll froher Hoffnungen und kühner Erwartungen die weite Reise an.

In London wurde er sowohl vom Hofe als vom Publikum sehr schmeichelhaft aufgenommen, ja es wurde ihm zu Ehren eine Wiederholung des großartigen Händelfestes vom vorigen Jahre veranstaltet[1]). Seine eigenen zur Aufführung gebrachten Compositionen fanden reichen Beifall und hatten die besten Aussichten und angenehmsten Anerbietungen zur Folge. Alles schien der Erfüllung seiner Wünsche günstig; nur sollte er es möglich zu machen suchen, den Sommer hindurch in England bleiben um, was der König besonders gerne gesehen hätte, für den Winter eine Oper schreiben zu können.

„Im März gab er im Pantheon ein großes Concert, in dem unter andern seiner Werke auch „la Passione di Gesu" aufgeführt wurde. Der König befahl dieses Werk und den 65. Psalm in einem Hofconcerte am 25. März zu Buckingham-House zu wiederholen. Der fremde Künstler erhielt in diesen Concerten die überzeugendsten Beweise brittischer Freigebigkeit und Beurtheilungskraft. Die hohen, die Versammlung bildenden Kenner lauschten mit Andacht den erhabenen Harmonien der vorgetragenen Werke, dem Reichthume und der Wahrheit des Ausdrucks in ihnen, den sprechenden und süßen Melodien und bewunderten die glückliche Kunst, welche das menschliche Gemüth zu jenen seligen Höhen emporzuheben vermag, die wir nur auf den Schwingen der geistlichen mit gehöriger Einsicht bearbeiteten Musik erreichen können". (Cramer's Magazin der Musik).

Reichardt schied mit dem Versprechen bald wieder zurückzukommen, schon Anfangs April von London; er mußte seine Reise nach Paris, wo er die großen Vorstellungen der Gluck'schen Opern sehen wollte, nun fortsetzen[2]). Der treffliche Altmeister dramatischer Musik hatte

---

[1]) Am 29. Mai 1784 begann in London zum Andenken Händel's, der gerade 25 Jahre vorher gestorben war, die Feier des ersten großen Musikfestes. Es fand in der Westminster-Abtei mit einer Besetzung von 513 Mitwirkenden statt (268 Instrumenten und 245 Sängern); das zweite Concert, weltliche Tonstücke enthaltend, wurde im Pantheon gegeben; das dritte, wieder in Westminster, brachte den „Messias", der erstaunliche Wirkung machte. Diese Aufführung mußte noch zwei Mal wiederholt werden. Den Glanzpunkt der Gesangsleistungen bildeten die von der Mara gesungenen Arien.

[2]) Reichardt wurde im Mai wieder in London zurückerwartet. Die Aussichten aber, die sich ihm in Paris eröffnet hatten und die Uebernahme zweier Operncompositionen hielten ihn ab, seiner Zusage Folge zu geben. Er hatte von der Direc-

die seinem Freunde gegebene Zusage treulich gehalten und der Reisende fand bei seiner Ankunft in der Hauptstadt Frankreichs in Folge der Empfehlungen Gluck's die freundlichste und zuvorkommenste Aufnahme. Durch Vermittlung des Dichters Herrn **Bailli du Rollet** bekam er auch wirklich während zweier Monate eine Anzahl großer Opern zu hören[1]).

Ehe wir auf die Wirkungen, welche diese Aufführungen auf Reichardt äußerten näher eingehen, dürfte es nöthig sein, zuvor der Entwicklungsgeschichte der französischen Oper einige Aufmerksamkeit zu schenken.

Der Cardinal Mazarin gab 1645 die erste Veranlassung zur Uebersiedlung einer italienischen Operngesellschaft nach Paris. Das neue Schauspiel wurde von dem genußsüchtigen Hofe mit Entzücken aufgenommen. Fast wäre es auch in Frankreich so weit wie in allen andern Ländern gekommen, wo die italienische Musik bald das Uebergewicht und den Sieg über die nationale Musik zu gewinnen wußte, so daß sie diese häufig für lange Zeit gänzlich verdrängte, ja theilweise so beeinflußte, daß bis heute noch einzelne Länder aus ihren Banden sich nicht wieder los zu machen vermochten. Das Selbstgefühl

---

tion der Pantheonsconcerte eine Einladung erhalten, im letzten ihrer Concerte nochmals seine italienische Passion aufzuführen. Ferner hofften die Interessenten des großen Concerts in Hannover-Square, das von Cramer, Abel und Borghi dirigirt wurde, in ihrem Schlußconcerte den 65. Psalm wiederzuholen zu hören. Sogar das **Concert of ancient Music**, woran auch der Hof theilnahm und wo sonst das Gesetzte galt, keine Musik aufzuführen, die nicht wenigstens 25 Jahre alt war, hatte beschlossen jetzt eine Ausnahme zu machen und in ihrem Saale mit ihrem ganz vorzüglichen Orchester und Chore die Passionsmusik zu geben. Man behauptete damals in London, daß Madame Mara bisher noch nie mit der hohen Kunst und ganzen Vollendung gesungen habe, wie damals, als sie die Sopransolopartie der Passionsmusik bei Hofe sang. Da sie nun auch beim **Concert of ancient Music** als erste Sängerin angestellt war, so war das Publikum in gespannter Erwartung, von ihr auch hier ihre beispiellose Kunst entfalten zu sehen. — Es ist möglich, daß Reichardt auch durch den Umstand, daß die königliche Familie den Sommer über ferne von London lebte, mit von einer Rückkehr dahin abgehalten wurde. Er fürchtete wohl, daß unter solchen Verhältnissen seine Arbeiten und Pläne nicht die Förderung finden dürften, die er wünschte.

[1]) **Du Rollet**, Bailli des Maltheserordens (gest. 1786), ein Mann von feinstem Kunstsinn und Geschmack, hatte für Gluck Racine's Trauerspiel: „**Iphigenie en Aulide**" zur Oper umgestaltet. — Reichardt hörte die Opern: „Armide und Iphigenie in Aulis" von Gluck; „Dido" und „Iphigenie auf Tauris" von **Piccini**; „Rinaldo und Chimene" von **Sacchini** und die „Danaiden" von **Salieri**.

des französischen Volkes ließ glücklicher Weise eine solche unbedingte Unterwerfung unter die fremde Muse nicht zu; das Verlangen nach einer Pflege der nationalen Tonkunst und nach einer französischen Oper wurde trotz der großen Erfolge, welche die Italiener in Paris immer hatten, von Tag zu Tag lauter und unabweisbarer. Das größere Publikum begünstigte die Versuche einheimischer Tonsetzer, eine nationale Oper zu begründen und zu schaffen, mit dem aufmunterndsten Beifalle und so standen sich in kurzer Zeit zwei mächtige Rivalen gegenüber, die sich auf Leben und Tod befehdeten.

Wenn nun auch schlüßlich die nationale Richtung den Sieg behielt, so darf man doch nicht glauben, daß die italienischen Beziehungen völlig hätten gelöst werden können. Es lebten in Paris fortwährend zahlreiche welsche Tonsetzer, ja viele derselben schufen dort ihre bedeutendsten Werke. Obgleich sie bedacht waren sich dem herrschenden Geschmacke unterzuordnen — denn ohne dieses war an einen Erfolg gar nicht zu denken — so vermochten sie doch weder ihre gewohnte Manier und Schreibweise, noch auch die Grundsätze ihrer Schule ganz zu verläugnen. Zuweilen gelang es dann wohl diesem oder jenem französischen Meister für einige Zeit die Oberhand zu gewinnen und Front gegen die Eindringlinge zu machen, aber immer wurde bald darauf wieder ein überwiegender Einfluß fremden Geistes bemerkbar, der die Besorgniß der ächten Söhne des Landes wach erhielt und sie zu neuem Kampfe aufrief. Der erste französische Künstler, der originale Werke für die französische Bühne producirte, war Michel Lambert (1610–1696), ein vom Cardinal Richelieu sehr begünstigter Musiker. Ihm folgte sofort wieder ein Italiener, der aber mit großer Klugheit sich den Forderungen des französischen Naturells zu fügen wußte und dadurch für eine lange Reihe von Jahren sich die ausschließliche Herrschaft über das Theater anmaßen und sie behaupten konnte. Ja Jean Baptiste Lully (1633—1687), der Schwiegersohn Lambert's, gilt sogar heute noch für den eigentlichen Begründer der französischen Oper. Seine Stärke bestand zumeist in einer guten und richtigen musikalischen Declamation des Textes; seine Arien gehen nicht über die Form einfacher Lieder hinaus, bedeutender aber als sie sind seine Chöre. Richtig declamirte Recitative, graziöse, nette Melodien und kräftige, schwungvolle Chöre vermochten aber jederzeit den Erfolg einer Oper in Frankreich zu sichern; was jedoch bei den Werken Lully's noch besonders fördernd hinzukam und ihnen hauptsächlich den Beifall des pariser

Publikums gewann, das waren die in ihnen von hübschen Mädchen getanzten zahlreichen Ballete (bisher waren nur Knaben als Tänzer verwendet worden). Geraume Zeit nach ihm beherrschten noch seine Schüler die Bühne; unter ihnen zeichneten sich aus: Marie Antoine Charpentier (1634—1702), le plus savant musicien de son temps, wie ihn seine Landsleute stolz nannten, Pascal Colasse (1639—1699), André Campra (1660—1738), André Cardinal Destouches (1672—1749), Jean Josef Mouret (1682—1738). Man kann in den Werken der Letztgenannten das Bestreben verfolgen, der Melodie allmälig mehr sinnlichen Reiz zu geben, das aber führte unmerklich immer wieder der italienischen Weise zu; und dieser entspricht auch die Art, wie sie die Chorsätze behandelten, die bei ihnen mehr und mehr zurücktreten und zuletzt ganz zu verschwinden drohen.

Im entscheidenden Momente, da es schien, als ob die französische Musik sich wieder ganz in italienischer Manier verlieren würde, trat Jean Philipp Rameau (1683—1764) als Retter der nationalen Tonkunst seines Volkes auf den Schauplatz. Im Alter von 50 Jahren erst schrieb er seine erste Oper: „Hyppolite et Aricie" Sie wurde im Jahre 1732 zum ersten Male gegeben und fand anfangs eine sehr ungünstige Aufnahme; erst der Ausdauer des Componisten und der Thätigkeit seiner Freunde gelang es, das Urtheil des Publikums umzustimmen. In den folgenden 27 Jahren brachte Rameau noch 20 Opern auf die Bühne, unter denen als sein Meisterwerk „Castor et Pollux" (1737) bezeichnet wird. Er, der gereifte, ernste Meister, geleitet von reicher Erfahrung, ergraut im Nachdenken über die Grundsätze seiner Kunst, mußte den kläglichen Verfall der nationalen Musik mehr als Andere empfinden, und dasjenige was er bot, um das Fremde zu verdrängen, war auch ganz geeignet dasselbe vergessen zu machen. Fülle der Harmonie, glänzende Anwendung des Orchesters, breite und sangbare Melodien, ausdrucksvolle, wohldeclamirte Recitative und prächtige Chorsätze zeichnen seine Opernschöpfungen vortheilhaft vor den Werken seiner Vorgänger aus.

Jean Jos. Cassanea de Mondonville (1711—1772) und Antoine d'Auvergne (1713—1797) traten in seine Fußstapfen; der eine erfand die Chorarie, der andere bezauberte durch Reichthum und Mannigfaltigkeit der Instrumentation; beide hatten die Gabe reizvoller Melodiengestaltung. Das Orchester, für das Lully in jeder Oper immer schon eine selbstständige Ouverture componirt hatte, be-

steht bei ihm in der Regel nur aus 2 Violinen, 2 Violen und Baß; mit den Sätzen für Streichinstrumente wechseln rauschende und kriegerische Trompetensätze ab, die von rollenden Pauken begleitet sind. Bei seinen Nachfolgern finden wir schon die sanften Blasinstrumente: Oboen, Fagotten und Flöten benützt. Jetzt aber, in der Mitte des XVIII. Jahrhunderts erweckte die Anwendung eines Contrabaßes im Theaterorchester vorzüglich das Interesse der Opernbesucher. Die Riesengeige, über deren Größe und mächtige Wirkung die Zuhörer erstaunten, wurde zuerst wöchentlich nur einmal, dann zweimal gespielt und ihre Mitwirkung immer besonders auf dem Theaterzettel affichirt.

Einem der fremden Künstler, einem Italiener, gelang es bald wieder zu einer gewissen Oberherrschaft sich aufzuschwingen. Der Neapolitaner **Egidio Romoald Duni** (1709—1775) wußte sich so beliebt zu machen, daß seine Abstammung ganz vergessen und er von den Franzosen für einen Franzosen gehalten wurde. Aber so vorsichtig er auch zu Werke ging, so bekunden sich doch rasch wieder von seinem Auftreten an die fremden Einflüsse in der französischen Opernmusik. Die Melodien werden italienisch süßlich, die Chöre matt und unbedeutend, der ganze Musikcharacter ein weichlicher. Die Opern zweier Lieblingscomponisten damaliger Zeit, des **André Danican Philidor** (1725—1795) und des **André Ern. Mod. Gretry** (1741—1813) gehören, wenn sie auch die äußerlichen und grobsinnlichen Eigenheiten der italienischen Musik klug zu vermeiden wissen, doch ganz dieser Richtung an.

Hatte in früherer Zeit die Frage, ob die französische Musik würdig wäre mit der italienischen einen Wettstreit einzugehen, schon zu heftigen Kämpfen geführt, so sollte nun die Welt bald Zeuge eines neuen gewaltigen Ringens um die Superiorität auf dem Gebiete der Operncomposition werden. Vorher hatten sich Italiener und Franzosen in Frankreichs Hauptstadt gegenübergestanden, jetzt warf auf demselben Wahlplatz ein Deutscher den Italienern den Fehdehandschuh hin. Wie einst **Rameau**, als er gegen **Pergolese's** „Serva padrona“ den Kampf aufnahm, so war auch **Gluck** ein gereifter Mann, als er in Paris erschien, um von hier aus eine Reformation der dramatischen Musik vorzunehmen und deren Umgestaltung zu bewirken. Aber auch seine Gegner **Nicolo Piccini** (1728—1800) und **Anton Maria Sacchini** (1734—1786) waren in den Jahren 1778 und 1780 keine Jünglinge mehr. Alle drei aus einer Schule hervorgegangen, waren

hochgeachtete und bewunderte Componisten, Männer von Ruf, Erfahrung, Kenntnissen und Talenten. Aber während die Italiener den breit getretenen Weg der Gewohnheit hinzogen, vertiefte sich der Deutsche in Speculationen, die ihn auf andere Ziele hinwiesen und in neue Bahnen drängten, ihn aber auch, bei gleicher Befähigung seiner Rivalen, weit über sie emporhob. Der Streit zwischen den Gluckisten und Piccinisten, der nun in Paris entbrannte, gehört zu den interessantesten Episoden der Kunstgeschichte. Er wurde mit einer außerordentlichen Erbitterung und Hartnäckigkeit geführt. Die ganze Bevölkerung der mächtigen Stadt nahm Antheil daran und schied sich in zwei Partien. Der endliche Sieg des deutschen Meisters erscheint um so rühmlicher, wenn man erwägt, daß er nicht nur gegen die Italiener allein, sondern auch gegen alle Vorurtheile, welche der Franzose gegen den Deutschen hegt und so gerne pflegt, zu kämpfen hatte. Der jugendlich starke, greise Meister, eine Heroengestalt in der Geschichte der Musik, wie es nur seine mächtigen Zeitgenossen Bach und Händel noch sind, überwand alle Schwierigkeiten und schritt kühn über alle Vorurtheile und Hemmungen hinweg. Wer die zwingende Macht Gluck'scher Musik kennt, wird dies begreiflich finden. Kein anderer Tonsetzer vermag so überwältigend, so ursprünglich und neugebährend zu wirken wie er.

Gluck war in Begleitung seiner Frau und Nichte im Spätsommer 1773 in Paris angelangt. Für seine Zwecke mußte er die Sänger und das Ballet, an dessen Spitze der stolze Vestris stand, neu schulen und vollständig umbilden. Das kostete Mühe und rief manche derbe Rede und rauhe Antwort des kernigen Deutschen hervor. Am 19. April 1774 kam endlich „Iphigenie en Aulide“ zur Aufführung. Konnte das gewaltige Werk auch am ersten Abend nicht vollständig erfaßt werden, von der zweiten Vorstellung an war sein Sieg entschieden. Theilnahme und Interesse an ihm wuchsen mit der Erkenntniß und sprachen sich jeden Tag wärmer und offener für dasselbe aus. Der „Iphigenie“ folgte am 2. Aug. 1774 „Orpheus“, am 28. Febr. 1775 „l'Arbre enchanté“ (zu Versailles), am 11. August 1775 „Cythère assiégé“, am 23. April 1776 „Alceste“, am 23. September 1777 „Armida“, am 18. März 1779 „Iphigenie en Tauride“, und am 21. September 1779 „Echo et Narcisse“. Welche Reihe herrlicher Werke in einem Zeitraume von fünf Jahren! [1])

[1]) Einige derselben hatte Gluck nicht für Paris componirt, sondern nur

Als Reichardt nach Paris kam, waren seit der ersten Aufführung der „Iphigenie“ bereits eilf Jahre verflossen. Die großen Gesangskräfte, die zu Gluck's Zeiten seine Opern verherrlicht hatten, waren schon nicht mehr alle gegenwärtig; das Ballet, ein so wesentlicher Bestandtheil der Gluck'schen Opern, begann bereits auszuarten; dennoch waren gewisse Traditionen festgehalten worden, nach welchen fortwährend die Darstellungen geregelt wurden. Der alte General-Director der königlichen Schauspiele, d'Auvergne [seit 1770] [1]), der die ersten Aufführungen der Gluck'schen Werke in Scene gesetzt hatte, stand immer noch an der Spitze des Instituts; die Dichter lebten noch und das Publikum hatte die ein Decennium früher gegebenen Mustervorstellungen noch in frischer Erinnerung. Der alte Meister konnte also noch immer mit Recht sagen, daß man nur in Paris seine Opern so zu geben vermöge, wie er sie dargestellt haben wollte. Reichardt hatte bisher noch nie eine Gluck'sche Oper gehört gehabt, aber, wenn auch nicht aus Aufführungen, so hatte er doch aus der Partitur einige derselben kennen gelernt und auch die Werke Piccini's und Sacchini's dürften ihm nicht ganz fremd geblieben sein. Es war vorauszusehen, daß seinem ganzen Wesen und Streben der Geist, welcher seit zehn Jahren die großen französischen Opern erfüllte, die Richtung, welche die Kunst darin eingeschlagen hatte, vorzugsweise zusagen mußte. Man denke sich den feurigen, raschen, ehrgeizigen, im besten Mannesalter stehenden Meister mit den Eindrücken der in Paris gehörten Opern in der stürmisch erregten Seele nach Berlin zurückkehren. Von dem Augenblicke an wurde seine Schreibweise eine andere; das Bemühen, die Manieren und Eigenthümlichkeiten der verschiedenen Repräsentanten der neuen Richtung in den eigenen Werken zu vereinigen, in ihrer Verbindung und Erschöpfung eine vollendete Oper herzustellen, leitet ihn fortan bei allen seinen größern Arbeiten, bildet die Grundlage seiner Bestrebungen. Hätte er zu gleicher Zeit dem musikalisch sinnlich Reizenden, dem gemüthlich Anregenden, wodurch

---

für die dortigen Verhältnisse umgearbeitet. „Cythére assiégé“ und „l'Arbre enchanté“ stammen aus dem Jahre 1759. „Orpheus“ war schon 1762, „Alceste“ 1767 componirt worden.

[1]) Antoine d'Auvergne, geb. 1713 zu Clermont, kam 1739 als Violinist in die Kammermusik des Königs. Er hat selbst an 20 Opern und viele Werke für die Kirche und das Concert geschrieben; d'Auvergne starb 1797.

sich die Wiener Schule so sehr auszeichnete, mehr Rechnung getragen, seine Erfolge würden gewiß durchgreifender und dauernder geworden sein.

Die in ihm hervorgerufene Gährung mußte sich Luft machen, sie drängte ihn unwiderstehlich zu eigenen neuen Arbeiten und Schöpfungen. Das erste Operntextbuch, das ihm in die Hände fiel, „Panthée“ (nach Xenophon) von Berguin gedichtet, obwohl mangelhaft, wurde sogleich begonnen. Die Ouverture und die erste mit Chören durchwebte Scene erregten bei der Probe Sensation. Der Director d'Auvergne drängte in ihn, die Oper zu vollenden und versprach die sofortige Aufführung derselben.

Gleichzeitig wurden im großen Concert spirituel unter der Direction von Legros[1]) verschiedene Compositionen, — der 64. Psalm, eine italienische Scene aus „Piramo e Thisbe“ (gesungen von Madame M. Huberti) und ein Stück aus der italienischen Passion — mit großem Beifall aufgeführt. Der Ruf des deutschen Meisters verbreitete sich, sein Name wurde allenthalben ehrenvoll genannt. Während Reichardt noch mit der Composition der „Panthée“ beschäftigt war, ließ ihm ein Herr Morell de Mandenville durch Herrn de Leutre einen andern fertigen Operntext antragen, um den sich bisher vergebens alle bedeutenden Pariser Componisten beworben hatten. Die neue Oper war „Tamerlan“ betitelt; der Text versprach viel größern Erfolg als der zur „Panthée“. Reichardt übernahm auch die Composition dieses Werkes; er arbeitete unausgesetzt daran und hatte bald den ersten Act fertig, der ebenfalls mit Enthusiasmus aufgenommen wurde. Nun aber nahte sein Urlaub seinem Ende, trotz der glänzendsten Anerbietungen, trotzdem, daß die Königin ihm den besondern Wunsch aussprechen ließ zu bleiben und die angefangenen Werke zu vollenden, muß Reichardt Ende October Paris verlassen, um „in Berlin das alte italienische Opernflickwerk für den nächsten Carneval wieder zu besorgen“.

„In der Mitte Novembers — so schreibt er selbst — kam ich aus jener großen, fast idealischen Kunstwelt nach Berlin zurück und flickte

---

[1]) Josef Legros, berühmter Tenorist, geb. 1739 im Dorfe Monampteuil in der Diöcese Laon, sang von 1764—1783 mit großem Erfolge auf der Pariser Opernbühne; seit 1777 war er Director des Concert spirituel und blieb es bis zur Auflösung dieses Instituts 1791. Legros starb 1793 zu La Rochelle.

und verstümmelte eine alte Hasse'sche Oper und meine eigene alte Arbeit in der „Artemisia" für neue Sänger wie gewöhnlich wieder zusammen". Während des Carnevals reichte er an den König ein neues Urlaubsgesuch ein, in welchem er zugleich von den großen pecuniären Vortheilen sprach, die ihm aus der Composition der beiden Opern und deren Aufführung in Paris erwachsen sollten. Man hatte ihm Hoffnung auf eine Einnahme von 30,000 Frcs. gemacht. Die Antwort und Erlaubniß des Königs erfolgte schon am folgenden Tage:

„Se. Kgl. Majestät von Preußen, Unser Allergnädigster Herr, ertheilen Dero Kapellmeister Reichardt auf seine Anzeige vom 10. d. Mts. die gnädige Erlaubniß, auf sechs Monate nach Paris zu gehen. Jedoch muß er wohl wissen, daß 3000 Livres (der König hatte anstatt 30,000, 3000 gelesen) nur ungefähr 800 Thlr. unseres Geldes machen, davon wird er eben nicht reich werden und hat er dieses wohl zu überlegen".

Potsdam, 11. Jan. 1786.

Friedrich.

Schon am 24. Januar, am letzten Tage des Carnevals, war Reichardt nach Hamburg wieder unter Wegs, um im lieben (Schwieger-) mütterlichen Hause und im Kreise seiner Familie die Oper zu vollenden. Die Einladungen, Ende März nach Paris zu kommen, wurden immer dringender; noch im Februar brachte er die ersten drei Acte des „Tamerlan" fertig und sandte sie sogleich nach Paris ab, den vierten beendigte er noch in Hamburg und reiste von hier mit dem letzten nassen Bogen im Wagen weg, um zeitig genug in Paris einzutreffen. Er erreichte sein Reiseziel am 23. März.

Aber hier sah er sich nun in jeder Beziehung schmerzlich getäuscht und schmählich hingehalten. Noch hatten nicht einmal die Copisten ihre Arbeit begonnen. Die Sänger waren krank, andere Opern sollten vor der seinigen noch gegeben werden. („Thémistocle" von Philidor, „Alceste" von Gluck, „Athalie" von Gossec). Die neue Oper Reichardt's, die viele Kosten, namentlich wegen der neu anzuschaffenden Türkencostüme in Aussicht stellte, sollte erst zur Aufführung kommen, wenn der Erzherzog Ferdinand von Mailand zu Besuch bei seiner Schwester, der Königin eintreffen würde. Da dieser aber, als er endlich ankam, sich alle Feierlichkeiten verbat, so wurde die Oper auf's Neue zurückgelegt.

Während Reichardt eines Tages beim Grafen d'Ossun in Ver-

sailles speiste, theilt ihm der Duc de Villequier, Chambellan de la Reine mit, daß die Königin die Oper für ihr Theater in Fontainebleau wolle, daß die Aufführung aber dann erst im October oder November stattfinden könne. Vergebens wandte Reichardt ein, daß sein Urlaub nur bis zum Juli dauere; nachdem die Königin einmal ihren Wunsch, die Oper bei sich aufgeführt zu sehen, klar ausgesprochen hatte, war eine frühere Vorstellung derselben unmöglich.

Den unausgesetzten Bemühungen Reichardt's gelang es dennoch die Proben endlich in Gang zu bringen; die Oper wurde vor einer Anzahl von Kennern mit außerordentlichem Beifall ganz gemacht; trotzdem hielt man den Componisten beständig mit halben Zusagen hin, er bekam kein Geld, keinen Contract u. s. w. und mußte, nachdem auch „Panthée" vollendet und angenommen war, unverrichteter Dinge mit dem Versprechen abreisen, daß man ihm den Contract nachsenden wolle. Vorher nahm er jedoch noch die Gelegenheit wahr, seinem Grimm und Unwillen gegenüber solcher schmählichen Handlungsweise und Wortbrüchigkeit energisch Luft zu machen und sich laut über die Behandlung, deren er sich ausgesetzt sah, zu beklagen. Er berechnete dem Director d'Auvergne zugleich, daß ihm die beiden Reisen und der kostspielige Aufenthalt in Paris (abgesehen von dem Opfer, das er in London, wohin er auch eine Oper hätte schreiben sollen, gebracht) bereits über 6000 Livres ohne die Baarsumme, die er von Hamburg aus mitgenommen, gekostet hatten, und brachte es nach heftigem Debattiren doch endlich so weit, daß ihm 100 Louis (2400 Livres) vergütet wurden.

Vergebens wartete er aber nun in Carlsruhe und Hamburg noch längere Zeit auf die Nachsendung der versprochenen Schriftstücke, die seine Rechte sichern sollten; er erhielt keine Zeile aus Paris. Mitten in alle diese Sorge und Unruhe hinein fiel der Tod seines Königs. Friedrich der Große war nach einer langen, ruhmvollen Laufbahn am 17. August 1786 zu seinen Vätern versammelt worden. Die Nachricht dieses Ereignisses drängte in Reichardt alle andern Gedanken zurück. Er nahm Courierpferde, um Berlin so schnell wie möglich zu erreichen und „dem neuen Könige seine Schuldigkeit zu bezeugen".

In Potsdam wurde er sehr gnädig aufgenommen; er erhielt auf die schmeichelhafteste Weise mündlich vom Könige den Auftrag, zu dem großen Leichenbegängnisse Friedrich's II. eine Trauercantate zu componiren. Marquis Luchesini war bereits mit dem lateinischen Gedichte dazu beschäftigt. In sieben Tagen und Nächten vollendeten Dich-

ter und Componist gemeinsam das bedeutende Werk, das am 9. Sept. von 100 Instrumentisten und 50 Sängern, eine für die damalige Zeit unerhörte Anzahl, aufgeführt wurde. Es ist dies der „Cantus lugubris“, eine der schönsten und besten Schöpfungen Reichardt's, ein Werk, ganz von neuem Geiste erfüllt, die Frucht der Studien und reichen Erfahrungen der letzten Jahre.

Die Aufführung dieser Trauercantate in der Schloßkirche zu Potsdam übertraf alle Erwartungen. Die herrliche Musik machte den tiefsten Eindruck auf die Versammelten. Der Componist wurde dafür mit hundert Friedrichsd'or vom Könige beschenkt und in seiner Stellung bestätigt. Durch ein Handbillet desselben wurde ihm die fernere Direction des Orchesters übertragen und unter seiner Leitung beide Kapellen, die frühere königliche und seitherige kronprinzliche vereinigt. Das eigenhändige Cabinetsschreiben des Königs, durch eine Anfrage Reichardt's wegen der schwierigen Rangverhältnisse des neu combinirten Orchesters veranlaßt, lautete:

„Als mein Kapellmeister haben Sie die Direction über alle meine Musici, Benda bleibt bei der ersten Violine, Duport beim ersten Violoncell, alle Uebrigen rangiren Sie nach ihrem Talent“.

Berlin, den 5. September 1786.

Friedrich Wilhelm.

Reichardt hatte bald nach der Aufführung der Trauermusik vom Könige auch den so lange schon ersehnten Auftrag, eine Oper für Berlin zu schreiben, erhalten. Nun aber verhinderten ihn die in Paris eingegangenen Verbindlichkeiten daran, dem Allerhöchsten Wunsche zu entsprechen. Friedrich Wilhelm bestand glücklicher Weise nicht auf der sofortigen Ausführung seines Befehls, weil in Folge der Hoftrauer ohnedem die Carnevalslustbarkeiten in diesem Jahre ausfielen. Reichardt, etwas getröstet durch die Erfolge seines Berliner Aufenthaltes, erbat sich den nöthigen Urlaub zu einer Reise nach Frankreich und erhielt ihn unter der Bedingung, bis zum Februar 1787 wieder zurück zu sein. Wohl hatte man im Juni 1786 aus Paris berichtet: „Die Oper „Tamerlan“ des königl. preuß. Kapellmeisters Reichardt machte bei den ersten Proben viel Sensation. Die Königin hat sie zu ihren diesjährigen Hoflustbarkeiten für Fontainebleau verlangt. Auch hat Herr Reichardt einige italienische Scenen für sie componiren müssen, die in den beiden letzten Privatconcerten der

Monarchin zu Versailles unter seiner eigenen Direction mit großem Beifalle aufgeführt worden sind. Es ist dies um so ehrenvoller für ihn, da der berühmte Sacchini ihr Compositeur und Lehrer ist. Wir werden nun zwar durch das Interesse, welches der Hof an der neuen Oper nimmt, dieselbe erst später in Paris sehen, aber dafür wird sie auch desto prächtiger vorgestellt werden können, da die für Fontainebleau angeordneten neuen Decorationen und Kleider nachher an das hiesige große Operntheater übergehen". (Cramer's Magazin).

Aber Reichardt hatte durch seinen Weggang von Paris im Herbste 1785 offenbar den günstigen Moment versäumt. Zum ersten Male erwies sich ihm das Glück ungetreu und das mochte den durch seine bisherigen Erfolge so sehr verwöhnten Mann nur um so schmerzlicher berührt haben. Es war ihm gelungen bei seiner ersten Anwesenheit die Pariser für sich zu enthusiasmiren; seitdem war eine lange Zeit verstrichen und der Componist sah sich bei dem wankelmüthigen Volke bereits vergessen, als er da wieder anzuknüpfen dachte, wo er abgebrochen hatte. Zudem wußten die Kabalen der Musiker die Entschlüsse des alternden d'Auvergne, waren solche auch einmal zu Gunsten des deutschen Meisters gefaßt worden, immer wieder wankend zu machen und eine beabsichtigte Inscenirung des „Tamerlan" fortwährend zu hintertreiben. Auch von London aus, wohin er sich bei den zweifelhaften Pariser Aussichten mit dem Anerbieten, eine Oper schreiben zu wollen, gewendet hatte, erhielt er nur abschlägige Antworten. Zu allem Unglück wurde er nun auch noch auf der jetzt angetretenen Reise von einer so heftigen Diarrhöe befallen, daß er ihr zu erliegen fürchtete. Die darauf folgende Schwäche und Krankheit gestatteten ihm eine Fortsetzung seines Weges und eine Verfolgung seiner Absichten nicht. Er war genöthigt um Verlängerung seines Urlaubs einzukommen, die ihm auch bis zum Juni gewährt wurde, aber alle seine Bemühungen, in einer der beiden Städte zu einem Ziele zu gelangen, blieben fruchtlos. Die günstigen Gelegenheiten des Jahres 1785 boten sich ihm nie mehr und er hat weder jetzt noch später die Genugthuung erlebt, eine seiner Opern in Paris oder London aufgeführt zu sehen[1]).

---

[1]) Die nähern Mittheilungen über diese Pariser Opernangelegenheit, die seiner Zeit großes Aufsehen machte und von des Componisten Gegnern sehr zu seinem Nachtheile und Schaden ausgebeutet wurde, finden sich in einem Schriftchen Reichardt's: „An das musikalische Publikum, die französischen Opern: „Tamerlan" und „Panthée" betreffend. Hamburg".

Der Tod Friedrich's II. bildet auch in Reichardt's Leben einen so wichtigen Abschnitt, daß wir hier wohl einen Augenblick stille stehen und zurückblicken dürfen. Wie früher als Violin- und Claviervirtuose, so hatte er sich nun auch als Kapellmeister einen Ruf und einen geachteten Namen sogar weit über Deutschlands Gränzen hinaus erworben, besonders aber war er, und darauf legte er ja den größten Werth, als Componist geschätzt und geachtet. Obwohl wir bis zu diesem Zeitpunkte ihn eigentlich immer noch lernend sehen und nun erst die Periode seiner großen Werke beginnt, so wurde er doch schon neben den besten Meistern seiner Zeit genannt. Nehmen wir die größten Componisten der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts aus, Gluck, Haydn und Mozart, so dürfen wir auch kühn behaupten, daß er keinen seiner Zeitgenossen an Fruchtbarkeit und ernstem, ehrlichen Streben nachstand, als musikalischer Schriftsteller aber von keinem seiner Collegen übertroffen wurde. Doch auf seine Leistungen nach diesen Seiten hin werden wir sogleich näher einzugehen haben, hier sei nur noch seiner Thätigkeit als Concertdirector gedacht.

Bekanntlich hatte Reichardt in Berlin während der Regierung Friedrich's II. viele freie Zeit. Ohngeachtet aller der Arbeiten, denen er sich fortwährend hingab, und seiner häufigen Reisen drängte es ihn doch, sich auch practisch nützlich zu beschäftigen; das konnte zunächst nur dadurch geschehen, daß er bedeutendere Concertunternehmungen in's Leben rief. Berlin hatte schon als er dahin kam, einige Concertinstitute, in denen fleißig Musik getrieben und gepflegt wurde, doch war die Theilnahme dafür keine sehr bedeutende. Der Sinn und die Liebe für die Tonkunst mußte im größern Publikum erst geweckt werden. Die Musik war in jenen Tagen ohnehin noch nicht so allgemeines Bedürfniß des Volkes, das heute gewohnt ist, jede seiner Vergnügungen dadurch belebt zu sehen und ihrer fast schon nicht mehr achtet.

Das bedeutendste Berliner Concert war das im Winter jeden Freitag, im Sommer allmonatlich im Corsica'schen Hause unter Ernst Benda's und Carl Bachmann's Leitung stattfindende große Liebhaberconcert. Es war 1770 gestiftet worden; Orchester und Chor bestanden zumeist aus Dilettanten, doch wurden alle Stimmen, die durch solche nicht besetzt werden konnten, von tüchtigen Musikern ausgeführt. Da es jeder Concertgesellschaft zunächst immer um gute Solosängerinnen zu thun sein mußte, so gab die Ausbildung und Gewinnung schöner Stimmen zu einiger Rivalität der verschiedenen Direc-

tionen Anlaß. Um das Jahr 1777 besaß das genannte Concert in der Demoiselle Stöwin eine treffliche Sopranistin. Die Aufführungen des Liebhaberconcertes wurden selbst von Mitgliedern der königlichen Familie häufig und gerne besucht. Das Unternehmen hielt sich bis zum Jahre 1797.

Eines der älteren Institute dieser Art war das von dem Domorganisten J. Ph. Sack 1749 unter dem Namen: Musikübende Gesellschaft gegründete. Die Theilnehmer pflegten sich dazu Mittwoch Abends in einem Eckhause der Brüderstraße zu versammeln. Später wurden die Concerte in einem Local in der Stadt Paris, zuletzt im Englischen Hause gehalten; nach des Stifters Tode führten die Herren Leuschke und Müller das Unternehmen fort. Diese Gesellschaft besaß um 1783 in der Demoiselle Rähmeln eine gerne gehörte Solistin.

Der Waldhornist Mengis gab seit 1763 regelmäßige Concerte im Justin'schen Garten. An jedem Montag fand auch ein Concert unter des obengenannten Müller's Direction in der Freimaurer-Loge statt. Außer diesen öffentlichen Concerten gab es auch noch in verschiedenen Häusern Privatconcerte. Berlin zählte damals viele einflußreiche, gelehrte und treffliche Musikfreunde, so den Geheimen-Obergerichtsrath Caps, den Advocaten Krause, den Geh. Oberrevisionsrath Krüger, den Kammergerichtsrath Gosler, den Geh. Secretär Schüler, den Kaufmann Blank und Andere.

„Sie Alle hielten neben ihren Dienstgeschäften rühmliche Concerts. Krüger und Gosler, die aus begeisterten Musikempfindungen ihre Fertigkeiten auf dem Flügel gleich Meistern erreichet, haben dadurch so viel voraus, daß sie nach den Eigenschaften wahrer Musen- und sanfter Menschenfreunde manches aus Dienstgeschäften herfließende Unangenehme leichter empfinden. Sowie ein Caps Seelenwonne schmecket, wenn er seinem wichtigen Berufe auf einige Stunden entgangen, den Musensitz zu Lichtenberg (sein Landgut) so emsig aufsuchet, wie Hymen seinen glücklichen Dichterstuhl. Ein Dittmar aber, völlig der andere Krause, zeiget sich so sanft bei den Saiten, als eifrig bei den Schriften. So bleibt die Musik eine Eroberin aller fühlenden Seelen. Wie bald hat sie sich ausgebreitet! und wie glücklich bemeistert sie sich schon ganz junger Herzen, nach dem seltenen Beispiele eines noch erst recht aufblühenden jungen Marpurg (hoffnungsvoller Sohn des Theoretikers, vorzüglicher Geiger)". [Briefe zur Erinnerung u. s. w.]

Alle die oben erwähnten Concertinstitute waren jedoch nicht eigentliche

Kunstinstitute. Es wurde eben, wie das gewöhnlich bei Dilettantenconcerten so geht, tapfer darauf los musicirt. Die Quantität mußte für die Qualität entschädigen. Gewiß haben auch die Eltern und Geschwister, die Vettern und Basen, die den größeren Theil des Zuhörerkreises bildeten, sich köstlich bei den Vorträgen ihrer Verwandten unterhalten. Concerte solcher Art konnten Reichardt nicht genügen; ihm mußte es um ein Unternehmen zu thun sein, das die höchsten Kunstziele verfolgte und dem bessern Publikum eine wirkliche musikalische Bildungsanstalt werden konnte. So gründete er denn ein sogenanntes Concert spirituel, das während der sechs Fastenwochen jeden Dienstag Abends von 5—8 Uhr stattfand. Die Subscription für einen Herrn und eine Dame betrug 2 Ducaten. Nichtabonnenten zahlten für jedes Concert 1 Thaler. Ihm, dem königl. Kapellmeister standen für seine Zwecke ganz andere Kräfte zu Gebote, als den übrigen Concertunternehmern. Er konnte für sein Orchester die besten Künstler aus den königlichen und prinzlichen Kapellen wählen und ebenso wirkten die Sänger der großen und deutschen Oper und Dilettanten aus den höchsten Kreisen in den Aufführungen mit; auch versäumte man keine Gelegenheit, berühmte durchreisende Virtuosen dem gewählten Zuhörerkreise vorzuführen. Wir begrüßen hier also in diesen Concerts spirituels die ersten Künstlerconcerte Berlins und zugleich erkennen wir in den Absichten des Leiters derselben das Bestreben, den engen Gesichtskreis, den der König durch die Bevorzugung weniger Tonsetzer den Musikverhältnissen Berlins gegönnt hatte, zu erweitern und eine universelle Musikbildung anzubahnen. Das war damals nicht so leicht, als es heute scheint. Dem Könige gegenüber mußte man vorsichtig, dem Publikum gegenüber sehr klug und einsichtsvoll zu Werke gehen und auch das mochte nicht wenige Mühe gekostet haben, die Künstler der verschiedenen fürstlichen Kapellen zur Mitwirkung in diesen öffentlichen Concerten zu veranlassen.

Die Concerts spirituels erregten lebhafte Theilnahme und schon nach den ersten, die stattgefunden hatten, sprach sich der allgemeine Wunsch aus, daß Reichardt alle Jahre das Unternehmen erneuern möge. Um das Publikum zum Voraus mit dem Geiste und Inhalte der vorzuführenden Stücke bekannt zu machen, gab er demselben nicht nur Textbücher in die Hand, in denen die Originaltexte mit gegenüberstehender deutscher Uebersetzung abgedruckt waren, sondern er fügte auch über solche Tonsetzer, welche den Berlinern bisher fremd gewesen,

die nöthigen Erklärungen in seiner bekannten ausgezeichneten Weise jeder Piege bei, so ein rascheres Verständniß vermittelnd, das ihm die Erreichung seiner Absichten außerordentlich erleichterte.

Im ersten Concerte wurde ein Auszug aus dem Oratorium „Kain und Abel" von dem berühmten Leon. Leo aufgeführt. Demoiselle Niclas[1]) vom deutschen Theater sang die Partie des Abels, Murschhäuser[2]), Tenorist derselben Bühne den Kain, und Franz[3]), in Diensten des kgl. Oberstallmeisters Grafen von Schwerin, den Adam. Auch das ist bezeichnend, daß Reichardt zunächst nur mit deutschen Solosängern die Solopartien seiner Concerte besetzte.

Zur Composition Leo's gab Reichardt folgende erläuternde Bemerkungen: „L. Leo ist einer der edelsten und größten italienischen Componisten. Er lebte zu Anfang dieses Jahrhunderts, und die geliebtesten Tonsetzer unserer Zeit — Pergolese, Piccini, Sacchini, Hasse — sind seine Schüler. Er kannte die innersten Tiefen seiner Kunst und konnte so das Schöne, Sangvolle, Ausdrückende, worin der italienische Componist schon durch seine Natur jeden andern

---

[1]) Sophie Marie Niclas, 1760 zu Montfort am Bodensee geboren, war seit 1782 beim Döbbelin'schen Theater in Berlin engagirt, 1784 kam sie als erste Kammersängerin zum markgräflichen Theater nach Schwedt, in Folge der Auflösung dieses Instituts kehrte sie nach Berlin zurück und wurde nun auch an der italienischen Oper beschäftigt. In den 90ger Jahren verheirathete sie sich mit dem Auditeur Troschel und verließ darauf die Bühne und Berlin.

[2]) Murschhäuser, ein guter Sänger (Schüler des berühmten bayerischen Hofsängers J. Ev. Valesi in München), aber schlechter Schauspieler, kam mit der Niclas zugleich nach Berlin und ging auch mit ihr nach Schwedt. Später, 1793—96 war er bei dem Schikaneder'schen Theater in Wien engagirt. Im Jahre 1782 verheirathete er sich mit der schönen Sängerin Ballo, die gleichzeitig mit ihm der Döbbelin'schen Gesellschaft angehörte.

[3]) Joh. Chr. Franz, geb. 1762 zu Havelberg, kgl. Kammer- und Opernsänger, Dichter und Componist, gest. in Berlin 1812. Anfangs zum Studium der Theologie bestimmt, gab seine schöne Baßstimme bald Veranlassung, daß er sich ganz dem Gesange widmete. Der Graf Schwerin sorgte für seine Ausbildung und nahm ihn mit auf Reisen; später wurde Concialini sein Lehrer. Er war der erste deutsche Sänger und der erste Baßist bei der italienischen Oper, der in Berlin engagirt wurde, was nun wiederholt, wie schon früher gelegentlich der Anstellung deutscher Sängerinnen, einen Sturm von Unwillen und Unzufriedenheit bei den welschen Operisten hervorrief. Er war ein trefflicher Sänger und besonders im Oratorium ausgezeichnet. Deßhalb wurde er auch auserſehen in der großen Passionsmusik, die 1788 bei Hof aufgeführt wurde und in der die Prinzessin Friederike die erste Sopranpartie sang, mitzuwirken. 1789, als Dittersdorf seinen „Hiob" in Berlin gab, übernahm er die Partie des Ismael.

übertrifft, mit der Gründlichkeit, dem Fleiße und der Correctheit vereinen, durch die sonst nur der Deutsche vollkommen zu sein pflegt und so Werke liefern, die durch Schönheit, Wahrheit, Ordnung und Vollendung den Kunstfreund ergötzen und selbst den Künstler ganz befriedigen. Er schließt gewissermaßen die große Periode der italienischen Musik und hebt die schöne an. Nach ihm hat kein Italiener mehr so groß und edel für die Kirche und die Heldenoper, vor ihm keiner so reizend gearbeitet. Er ist einer jener seltenen Genies, die durch ihre Werke ihr Zeitalter entzücken und Alles so überwältigen, daß fast jeder Nebenkünstler ihnen gegenüber zum blinden Nachahmer wird. Da man als solcher aber gemeinhin nur die Form des Urbildes erjagt, so können so nur schwache, einseitige Werke oder gar Mißgeburten — freilich oft auch sehr schöne — entstehen.

„In den zur Aufführung ausgewählten Stücken aus „Kain und Abel" wird Niemand den schönen, einfachen, ausdrucksvollen Gesang verkennen und Kunstverständige werden sich der vortrefflichen Arbeit gewiß erfreuen. Die Ouverture erhält etwas ganz eigenes durch die Abwechslung des erhabenen und strengen Hauptsatzes mit dem angenehm singenden Zwischensatz, dem es wieder gar nicht an feiner harmonischer Bearbeitung fehlt und durch ein kleines Pastorale, das gewissermaßen den Character des Ganzen andeutet und dadurch einen sehr feinen Wink gibt, da es kein heiterer, sondern ein elegischer Satz ist.

„Man kann sich nichts einfacheres und doch edleres und kräftigeres für die Kirche denken als den darauf folgenden Chor. Ich kenne mehr als ein schönes, rührendes altes Volkslied, das in der Melodie denselben Gang hat; selbst die Wiederholung einzelner Schlußtacte ist eine Lieblingsstelle in alten Volksliedern. Und wie edel wird diese Melodie durch die reine und mannigfaltige Harmonie und den angehaltenen gleichförmigen Gang der Bewegung! Es ist wahrlich ein Muster im Ausdruck andächtiger Bitte.

„Die erste Arie hat den einfachsten, edelsten Gesang, in dem der Sänger freilich nicht Gelegenheit findet die Geschwindigkeit seiner Kehle zu zeigen; desto lieblicher erklingt aber darin eine schöne, zum Herzen sprechende Stimme und der Gesang gibt sich so ganz dem rührenden Vortrage hin, in welchem die Italiener in ihrer Glanzepoche das höchste Verdienst eines Sängers legten. In der zweiten Arie ist das innere Wühlen der Qual des neidischen Kains durch Tonart, schwere und

schnelle Fortschritte der Singstimme, raschen Gang und Fülle der Harmonie vortrefflich ausgedrückt.

„Das Duett ist meisterhaft dialogisirt und die Verschiedenheit der Charactere und Gemüthsanlagen durch abwechselnde Tonarten, durch reinere und vermischtere melodische Fortschreitungen höchst glücklich ausgedrückt.

„In der Arie „Adam's", einem Muster schöner Baßarien herrscht Ernst, Majestät und wahrer malerischer Ausdruck in der größten Manier. Der kleine fugirte Zwischensatz in der Begleitung konnte nicht glücklicher angebracht werden. Der letzte Chor, ein Meisterstück eines erhabenen Chores im Kirchenstyl, ist zugleich Muster der schönsten Vereinigung durchdachter reiner und künstlicher harmonischer Bearbeitung mit Ausdruck und Klarheit, welch' letztere ein vorzügliches Verdienst dieses Componisten ist, das sich auch in der Begleitung der Arien und überall auffallend zeigt".

Sehr bezeichnend und treffend ist dasjenige, was Reichardt über Jomelli[1]) gelegentlich der Aufführung von dessen „Miserere" im dritten Concerte sagt: „Jomelli ist unter den italienischen Componisten dieses Jahrhunderts einer der berühmtesten und beliebtesten. In seinen frühesten Jahren studirte er unter Durante (?). Es ist aber kaum zu glauben, daß dieser große Harmoniker sein Lehrer in der Composition war; vielleicht war er nur sein Sangmeister. Jomelli hat keinen Theil seiner Kunst gründlich studirt. Sein überaus feuriges Genie und seine glühende Imagination konnten den Zwang der Regel nicht ertragen, oder sie ließen ihm vielmehr nie Ruhe genug, das Kunstsystem und noch weniger das innere wahre Wesen der Kunst sich anzueignen. In reiferen Jahren, da ihm der Vorwurf, bei all' seinem Genie unwissend zu sein unangenehm wurde, auch wirklich einmal zur

---

[1]) Nicolo Jomelli, geb. 1714 zu Aversa im Neapolitanischen, Schüler von Proto, Mancini, Leo und Feo, schrieb in seinem 23ten Jahre seine erste Oper und begann damit seine glänzende Laufbahn. 1749 wurde er Kapellmeister an San Pietro in Vaticano, 1754 folgte er einem Rufe des Herzogs Karl von Würtemberg als Oberkapellmeister nach Stuttgart. Die daselbst von ihm componirten Opern, gegen 20 an der Zahl, gingen beim Brande des kleinen Theaters, 1802, fast alle verloren. 1765 kehrte er nach Italien zurück und schrieb auf seinem Landgute bei Aversa noch einige große Werke für die Bühne, die aber nicht mehr ansprechen wollten. Der Gram über den Verlust seiner früheren Popularität tödtete ihn; er starb 1774. Zu seinen besten Kirchenstücken gehört ein achtstimmiges Laudate, ein Requiem in Es, ein Passionsoratorium und ein achtstimmiges Dixit.

Erlangung einer wichtigen Stelle im Wege stand, that er, als wolle er fleißiger arbeiten. Obwohl er sich nun wirklich auch mehr um die Kenntniß der Harmonie bekümmert haben mag, vermochte er doch nie so tief in ihre Geheimnisse einzudringen, daß er mit Sicherheit und feiner Wahl seine oft herrlichen Melodien mit passender, reiner und ungezwungen gearbeiteter Harmonie hätte begleiten, vielweniger sie dadurch verschönern und ihre Wirkung hätte verstärken können. Er suchte vielmehr seinen späteren Arbeiten durch frappante und gehäufte Ausweichungen oft ohne Grund und Ursache ein gelehrtes Ansehen zu geben und verdarb häufig dadurch die schönsten, treffendsten und ausdrucksvollsten Melodien. Niemand fühlt das besser als der Sänger, der oft dieselbe Melodie, die er allein für sich sehr leicht und bequem gesungen, kaum mehr rein und sicher intoniren kann, sobald die unnatürlich gehäufte, grundlose Harmonie dazu tritt. Man erkennt alle diese Mängel nie lebhafter, als wenn man Jomelli's Musik mit der Leo's vergleicht. Die Harmonie ist bei letzterem immer die treueste Führerin und Stütze der Melodie; hier zeigt sich's, daß das wahre und tiefe Studium der Kunst das Genie nicht erdrückt, sondern ihm Kraft und Festigkeit gibt, all' sein Vermögen immer zum rechten Zwecke anzuwenden. Wenn auch Leichtigkeit und Schönheit der Form durch Reflection etwas leiden sollten, so wird doch an Klarheit, Faßlichkeit, Bestimmtheit und Vollendung gewiß dadurch gewonnen. Jomelli beweist es uns schlagend, wie kein anderes Beispiel in der Kunstgeschichte, daß auch das lebhafte Genie, die feurigste Einbildungskraft, ja selbst die Erfahrung den Mangel des Studiums nicht zu ersetzen vermögen.

„In dem Miserere herrscht ein Reichthum an schönen Melodien und einzelnen ausdrucksvollen Stellen wie vielleicht nur in irgend einem seiner andern großen Werke, aber Alles ist nur momentan. Die lieblichste Stelle, der schönste Eindruck wird gleich darauf wieder durch einen gewaltsamen, unvorbereiteten, weit hergeholten Accord zerstört und derjenige, der gewohnt ist dem Gange der Harmonie mit dem Verstande zu folgen, findet sich allaugenblicklich getäuscht, irregeführt und am Ende unbefriedigt. Bei all' diesen Mängeln bleiben jedoch dieser Musik so viele Schönheiten der Melodie und des Effects, daß sie, wie nur je eine andere seiner Arbeiten, von dem lebhaften Genie und schönen Kunstsinn des Componisten unwiderleglich Zeugniß gibt. Ein besonderes seiner Verdienste aber offenbart sich hier oft sehr stark: Klug-

heit oder Witz, mit wenigen Noten, eine große frappante Wirkung hervorzubringen. Besonders in den Ritornellen und kleinen Zwischenspielen finden sich äußerst fesselnde und angenehme Züge. Das hat Jomelli's Theaterarbeiten immer so höchst anziehend und großwirkend gemacht; aber in der Kirche vermag dies nicht den Mangel großgedachter, kühn- und edelgeführter Harmonie zu ersetzen".

Im vierten Concerte wurde Sarti's[1]) „Miserere" aufgeführt. „Dieses Werk ist sehr characteristisch nur mit Bratschen, Cello's und Contrabässen begleitet. Von Seiten der Melodie herrscht in ihm eine auffallende Mischung der äußersten Simplicität und des lebhaftesten, verziertesten Gesanges. In den Chören ist die große, edle Einfachheit der älteren Italiener nachgeahmt, in den Arien dagegen überläßt sich der Componist ganz dem üppigsten, ausschweifendsten neuern Operngesange. Dieser Gesang ist oft sehr angenehm und reizend, nur leider ganz dem Zwecke entgegen und gerade da, wo er uns durch die heutige meisterhafte Ausführung am lebhaftesten ergötzt, zeugt er am deutlichsten vom Verfalle der wahren Kirchenmusik, die nicht auf sinnliche Ergötzung und schmeichelnden Anreiz des Gefühls, sondern auf tiefe Rührung und edle Erhebung der Seele abzweckt. Und doch ist der Gesang des vorliegenden Werkes noch sehr bescheiden im Vergleich mit so vielen Kirchenstücken neuerer Italiener und ihrer blinden Nachahmer in Deutschland, bei denen man oft in Misereren und Passionen Rondeau's und Angloisen findet. Dem Verehrer ächter Kirchenmusik muß es gewissermaßen angenehm sein zu sehen, wie so gewaltig schnelle Schritte diese

---

[1]) **Giuseppe Sarti**, geb. 1729 zu Ferenza, ein Schüler Pater **Martini's** zu Bologna, begann mit 22 Jahren seine Laufbahn als Operncomponist. 1756 ging er als Hofkapellmeister und Hofgesanglehrer nach Kopenhagen, 1765—69 war er wieder in Italien, dann einige Zeit in London; um 1770 kam er an **Sacchini's** Stelle als Director an das Conservatorium „dell' Ospedaletto" zu Venedig, 1779 als Domkapellmeister nach Mailand. Durch eine vortreffliche Arbeit — Antiphonie, Psalm und Messe für 6 und 8 reale Stimmen, die als Concursstück für die Bewerber ausgeschrieben waren, — errang er den Sieg über seine Rivalen und diese geachtete Stellung. 1784 folgte er einem Rufe als kaiserl. Kapellmeister nach Petersburg. **Katharina II.** behandelte ihn mit größter Auszeichnung, ja erhob ihn zuletzt in den Adelsstand und machte ihm, um ihn dauernd an Rußland zu fesseln, sogar große Güterschenkungen. Aber das Alter, die angestrengte Arbeit und das Klima begannen seine Gesundheit zu untergraben. Er schied 1802 mit der Absicht nach Italien zurückzukehren von Petersburg, gelangte aber nur noch bis Berlin, wo er seinen Leiden erlag.

edle Kunst zu ihrem Verfall thut; man wird dadurch um so eher bewogen werden zu der erhabenen Simplicität der alten Meister zurückzukehren. Das gründliche Studium der Kunst geht in Italien immer mehr verloren und es scheint den Deutschen aufbewahrt zu sein, den Italienern, deren Schüler sie bisher waren, jetzt ein Muster im Kunststudio zu werden".

Auf dem Textbuche des ersten Concert spirituel des Jahres 1784 findet sich folgender beherzigenswerthe Avis au Lecteur: „Viele der feinsten Musikfreunde haben oft die Bemerkung gemacht, daß das laute Händeklatschen nach einem schönen Stücke ihnen den angenehmen Eindruck zerstöre, den sie so gerne länger erhielten, und dem wahren, ausübenden Künstler ist ein bravo oder bravissimo an der rechten Stelle gerufen, viel entscheidender und schmeichelhafter als alles laute Klatschen am Ende eines Stückes, das oft bloß durch einen brillanten Schluß, eine Cadenz und hundert andere Nebenumstände erzeugt wird. Es ist also wohl zu wagen, ein feines, geschmackvolles Auditorium darauf aufmerksam zu machen, ob hier das Bravorufen nicht dem lauten Händeklatschen vorzuziehen sei".

In demselben Concerte wurden zwei Werke so zu sagen neben einander aufgeführt. Das „Miserere" von Leo und das von Bertoni[1]. Um den Unterschied in der Satzweise und Auffassung desselben Textes bei dem ältern und jüngern Meister darzuthun und einen Vergleich zwischen ihnen zu ermöglichen, ließ Reichardt den gleichen Worten, die Leo in ernsten, heiligen Doppelchören ohne Accompagnement componirt hatte, unmittelbar die Bertonischen Tonsätze, wo sie nun als Arien, Duetten und Terzetten von sehr angenehmen, reizenden, lebhaften und brillanten Melodien mit Instrumentalbegleitung behandelt waren, folgen. Der Analyse der Musikstücke schickte er folgende schöne Betrachtungen voraus:

„Aechte Kirchenmusik kann nur Erregung der Andacht zum Zwecke haben und dieser wird nur durch hohe Simplicität im Gesange, durch reine, edelgewählte und groß gearbeitete Harmonie und majestätische Bewegung erreicht.

---

[1]) Ferdinando Bertoni, 1737 auf der kleinen Insel Salo bei Venedig geboren, gestorben 1801, Schüler Martini's, war zuerst Organist bei St. Marco, dann Lehrer am Conservatorium degl'Incurabili, darauf Kapellmeister am Conservatorium dei Medicanti, zuletzt Kapellmeister an der Marcuskirche. Sein berühmtestes Werk unter 30 Opern ist der 1776 componirte „Orpheo".

„Italien war im vorigen Jahrhundert reich an herrlichen Meistern für Kirchenmusik; Leo schloß diese große Periode. Italien war auch reich an trefflichen Singschulen; die Componisten waren zugleich die Singlehrer der zur Tonkunst gebornen und bestimmten Jugend, hauchten so den Geist ihrer Werke in die Ausführer derselben und konnten so ein ganzes Volk begeistern. Jene Meister sind nicht mehr, die Singschulen sind verfallen, das Volk verachtet die Kunst.

„Die Musik kam aus der Kirche sehr unzweckmäßig auf's tragische Theater und litt da große Veränderungen. Bald fand man, daß sie auch eben so gut, wohl gar besser für's comische Theater anzuwenden sei; es geschah, und nun ging's mit ihr spornstreichs — vorwärts? — Was da aus ihr geworden, weiß Jeder. Genug, vom comischen Theater, wo sie in ihrer Art wirklich höchst ausgebildet ward, haben sie die Componisten wieder in die Kirche getragen, und nun mag man hinhören, wohin man will, in die Kirche, in die große Oper, in die comische Oper, in's Intermezzo, man hört überall dieselbe Musik. Auch ist es jetzt nothwendige Bedingniß, daß jeder Tonsetzer zugleich für die Kirche und alle sieben Theater in Neapel oder Venedig arbeiten muß".

Wir lassen nun noch auszugsweise die erklärenden Bemerkungen folgen, die Reichardt Philidor's[1]) „Carmen saeculare" vorausschickte: „Die Musik kann an und für sich selbst durch die angenehme Folge und Mischung von Tönen, durch sanfte oder lebhafte, vermischte oder abstechende Bewegung, durch Mannigfaltigkeit der Stimmen und Instrumente sehr ergötzen, ohne eben bestimmte Leidenschaften ausdrücken oder erregen zu wollen. Hier findet der Tonkünstler ein weites Feld vor sich und dieses Feld hat man in neuerer Zeit bis zum Ver-

[1]) François André Danican Philidor, einer der beliebtesten französischen Operncomponisten und zugleich der größte Schachspieler seiner Zeit, immer hin- und herschwankend zwischen seiner Liebe zur Musik und zum Spiele, wurde 1727 zu Dreux geboren. 1737 nahm man ihn unter die königlichen Musikpagen auf, Campra wurde sein Lehrer. Nach seiner Entlassung führte er ein unstetes Leben, bis er sich 1759 in Paris fixirte und nun bis 1777 unausgesetzt für's Theater arbeitete. Er schrieb in dieser Zeit über 20 Opern, die fast durchweg ein wohlverdientes Glück machten; alle, besonders aber die comischen zeichnet frische Empfindung, pikante Characterisirung und anmuthige Leichtigkeit aus. 1777 ging er nach London, wo er durch seine Kunst im Schachspiel viel Geld gewann; 1779 zurückgekehrt, widmete er sich wieder der Bühne, aber bald fesselte ihn das Spiel so, daß er nun völlig seiner Leidenschaft sich überließ. Er starb 1795 zu London.

wundern angebaut. Von dem Leben und Reichthum unserer jetzigen Instrumentalmusik haben die Alten und selbst die Componisten der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts keine Vorstellung gehabt. Von dieser Seite nun ist das aufzuführende Werk wohl eine der angenehmsten und interessantesten neuen Musiken, sie ist voll der brillantesten, effectuirendsten Instrumentalsätze und der lieblichsten Melodien in den Gesängen. Jeder, den schon die Idee, den Horaz zu componiren, befremdet und der sich nun eine Vorstellung davon gebildet hat, wie der Tonsetzer zu Werke gegangen sein mag, wird gewiß äußerst überrascht sein, wenn er Philidor's Composition hört. Er hat auch wohl den einzig richtigen Weg eingeschlagen, den kalten Dichter zu beseelen: denn gesungen verliert er seine größte Schönheit, sein eigentliches Interesse: den Wohlklang und den künstlichen Bau der Verse, was beides nur auf Declamation kalkulirt. Der Componist betrachtet hier das Gedicht als den Canevas mit vorgezeichneten Umrissen, die er nur mit seiner Kunst auszumalen hat, und da der Dichter ihm nicht die wahren von der menschlichen Empfindung eingegebenen Vorstellungen liefert, sondern mehr seinen poetischen Inspirationen folgt, so kämpft er sich erst durch die Worte, die ihm nichts nützen, mögen sie auch noch so schön klingen, hindurch und hält sich dann an einem beliebigen Bilde, oft auch nur an einem Worte auf, um irgend eine brillante oder angenehme musikalische Schilderung daran zu knüpfen. Zuweilen läßt er sich auch durch eine Idee, ein Wort veranlassen, eine andere nicht minder der Tonkunst eigene Seite zu benützen. Der menschliche Geist liebt künstliche Nachahmung, Verwicklung und Auflösung, Vereinigung vieler einzelner Eindrücke zu einem Haupteindrucke, liebt tausendfältige Mannigfaltigkeit zur Einheit gestimmt, und diesen edlen Theil der Tonkunst haben unsere Vorfahren gar herrlich ausgebildet. Philidor scheint aber auch hierin mehr die angenehme Wirkung als große Arbeit zum Zweck gehabt zu haben. Er weiß zuweilen eine kleine Imitation so gut anzubringen und zu benützen, daß sie das gelehrte Aussehen einer Fuge hat".

Wie lange Reichardt die Concerts spirituels fortsetzte, vermögen wir nicht anzugeben. Seine häufige Abwesenheit von Berlin in den folgenden Jahren dürfte das Unternehmen bald in's Stocken gebracht haben. Daß aber die Art und Weise, wie er die Sache betrieb, — obgleich in den Programmen uns der Name des Concertgebers etwas häufig begegnet und derselbe von dem Vorwurf, durch eigene Compositio-

nen sich zu sehr hervordrängen zu wollen, nicht ganz frei zu sprechen ist, — ebenso von ungewöhnlichen musikalischen Einsichten als kluger Benützung der vorhandenen Kräfte und Mittel zeugt, und daß diese Aufführungen den ersten Anstoß zu einem in der Folge Alles umgestaltenden Umschwung im musikalischen Leben Berlin's gaben, kann wohl nicht geleugnet werden. Diese Concerte mußten für das musikliebende Publikum Berlin's von höchstem Interesse sein und dürften in Deutschland zu jener Zeit vielleicht nur in Leipzig ihres gleichen gefunden haben.

Auf spätere Concertunternehmungen Reichardt's werden wir an geeigneter Stelle zurückkommen.

In der ersten Zeit der italienischen Oper und so lange dieses Institut ausgezeichneter Kräfte sich rühmen konnte, waren die Aufführungen im großen Operntheater stets zahlreich, besonders vom gebildeten Theil der Berliner Einwohner und der bessern Gesellschaft besucht. Der eigentliche Bürgerstand aber fand nie Geschmack an der italienischen Oper; trotzdem der Eintritt hier frei gegeben war, zog man es vor, die schlechte hölzerne Bude oder irgend einen beschränkten Saal, in welchem das deutsche Theater seine ärmlichen Vorstellungen gab, zu besuchen und sich den Zugang zu denselben durch einige Groschen zu erkaufen. Man vermochte sich so doch ein Vergnügen, das dem eigenen Geschmacke besser zusagte, zu verschaffen. Als nun der König in den letzten Jahren seiner Regierung selbst die Oper nicht mehr besuchte, fiel auch der bessere Theil des Publikums, der ihr bisher treu geblieben war, von ihr ab und wandte sich der andern Bühne zu. Der Kapellmeister, die Sänger und das Orchester, die nothgedrungen im Opernhause ausharren mußten, hatten also am Ende das Vergnügen, die alten Opern vor einem leeren Hause und vor einem Publikum, das hinein gezwungen war, aufzuführen. Die früher viel bewunderte und gepriesene Musik von Graun und Hasse erschien von Jahr zu Jahr mehr veraltet und vermochte Niemanden mehr zu fesseln, und den Ausführenden überdies fehlte nun auch der Sporn, des Königs Gegenwart, der sie früher angeregt und zu schönem Wetteifer entflammt hatte. Kein Wunder also, daß man sich allseitig von der italienischen Oper abwandte. So trüb nun die Zustände hier im Verlaufe der Zeit werden, so erfreulich und erhebend stellen sie sich dar, wenn wir den Blick auf das deutsche Theater lenken. Wir begegnen hier weder großem Glanze, noch blendender Pracht, aber das deutsche Theater tritt gerade

in der Periode, in der das italienische Opernwesen allenthalben verfällt, in seine blühendste Zeit, in seine schönsten Jugendjahre ein. Wie ein rosiges, zum Bewußtsein seines Daseins erwachendes Kind der Natur, voll Unschuld und innerer ungeschwächter Kraft, die Unarten und Mängel der Kindheit und Flegeljahre immer mehr abstreifend, nach einer Zukunft voll schöner Ziele strebend und mit siegesfrohem Muthe alle Hindernisse überwindend, stellt es sich uns dar. Die Geschichte und Entwicklung des deutschen Theaters in Berlin gibt uns im Kleinen ein Bild der Zustände desselben im ganzen Vaterlande. Hier wie überall sehen wir arme, schüchterne, ungenügende Anfänge, dann ein Wachsen der Kraft von innen heraus, ein Treiben und Blühen und Erstarken, bis plötzlich der Sieg errungen und das Recht des Daseins erkämpft ist. Dann, getragen von königlicher Huld und gestützt von der Liebe des Volkes, kommen Jahre des Glanzes und sichern Genusses, aber in Folge dieser Sicherheit auch wieder die Zeiten der Schwäche und Erschlaffung. Das ist so der Gang der menschlichen Natur; wundern wir uns nicht, daß es nicht geblieben ist wie es war und daß der Baum, der Jahrzehnte hindurch in vollem Safte stand, allmälig seinen üppigen Blätterschmuck einbüßte und nun eine entlaubte Krone zeigt.

Wie alle Bewohner Deutschlands, so waren auch die Bürger der guten Stadt Berlin an der Spree von jeher große Freunde theatralischer Vorstellungen. Wir wollen hier nicht in alte Zeiten zurückgehen, wo die Fastnachtsspiele und Schulcomödien so gerne gesehen wurden; nicht einmal bis dahin, wo der Junker Hans von Stockfisch, Hofschauspieler des Churfürsten Johann Sigismund mit seiner Compagnie englischer und niederländischer Comödianten in Berlin agirte. Auch die Hirten- und Schäferspiele, die Wirthschaften, Maskeraden und Ballete, in deren Erfindung die Hofpoeten Besser, Canitz und König so fruchtbar waren übergehen wir hier, wie des churfürstlich sächsischen Hofcomödianten Veltheim und einzelner seiner Collegen Bemühungen, dem deutschen Theater aufzuhelfen, und beginnen sogleich die Geschichte des deutschen Theaters in Berlin mit dem berühmten Principal Johann Carl von Eckenberg, dem starken Manne, der 1732, also wenige Jahre vor dem Regierungsantritte Friedrich's II., ein Generalprivilegium zur Ausübung seiner Künste für Preußen erhalten hatte. Er war ebensowohl Comödiant als Seiltänzer, Taschenspieler, Tänzer und Aequilibrist. Er spielte auf dem

Rathhause seine Haupt- und Staatsactionen und producirte seine übrigen Künste in einer Bude auf dem Spittelmarkte. Das Geschäft war sehr einträglich und Eckenberg wurde ein reicher Mann; aber bald erhielt er einen gefährlichen Rivalen an Peter Hilferding, genannt Pantalon di Bisognosi, der sich 1741 ein zweites Privilegium zu verschaffen wußte und auf dem Dönhof'schen Platze nahe am Meilenzeiger seine Bude aufschlug. In jener Zeit schossen die Theaterprincipale wie Pilze auf. Kaum hatten die beiden Genannten sich in den Zulauf des Berliner Publikums getheilt, so wollten da auch schon wieder Andere ihr Glück versuchen. Die berühmten Banden Schuch's und Schönemann's wußten sich die gleichen Vergünstigungen zu verschaffen, ja, letzterer kam sogar 1742 auf speciellen Befehl Friedrich's II. von Breslau nach Berlin, um hier Vorstellungen zu geben. Zu dieser neuen Gesellschaft gehörten Eckhoff, Elers, Stein, Heyderich, Krüger, Uhlich und Starke, die Spiegelbergin und Rainerin, ruhmvolle Namen in der Geschichte des deutschen Theaters. Schönemann gab bekanntlich 1743 in Berlin das erste deutsche Singspiel: „Der Teufel ist los", aber nicht mit gewünschtem Erfolg, obwohl der Versuch großes Aufsehen machte.

Nach Eckenberg's, im Lager vor Luxemburg erfolgtem Tode, erhielt 1754 der berühmte Hanswurst und Comödienmeister Franz Schuch das Generalprivilegium für Preußen und damit auch die Erlaubniß in Berlin zu spielen. Fast hätte er wieder an der Ackermann'schen Gesellschaft, die 1755 mit großem Beifalle auf dem Berliner Rathhause 7 Vorstellungen gab, Concurrenz erhalten, aber er wußte sich einen königlichen Befehl zu erwirken, in Folge dessen deren Bühne geschlossen wurde.

Das Repertoir des deutschen Theaters war bereits reich an Uebersetzungen aus dem Englischen, Niederländischen und Französischen, aber auch zahlreiche Originalstücke wurden mit großem Interesse gesehen. Krüger, Weise, Brawe, Schlegel, Lessing, Eckhof, Baumgarten, Brandes und Andere bereicherten die Bühne fortwährend mit vielen guten Stücken und verdrängten dadurch mehr und mehr die bisher noch immer übligen extemporirten Comödien und, wenigstens dem Namen nach, den Hanswurst und seine lustige Gesellschaft.

Nach Schuch's Tode, 1764, erhielt sein ältester Sohn die Concession; wenn er auch nicht an höhern Einsichten und edleren Bestrebungen seinem Vater überlegen war, so brachte er es doch endlich da-

hin, ein ordentliches Theater zu bauen. Es stand in der Behrendstraße und faßte gedrängt 800 Personen. Bisher hatte man sich immer noch mit schlechten Buden oder Tanzlokalen begnügt. Wie vorher Lessing, so suchten nun Ramler und andere Gelehrte auf den Geschmack des Publikums und eine ästhetische Auffassung der Dichtungen seitens der Schauspieler durch belehrende Besprechungen über die dargestellten Stücke und eine einsichtsvolle Critik zu wirken.

Im Jahre 1767 erhielt ein bisheriges Mitglied der Schuch'schen Truppe: Carl Theoph. Döbbelin, ebenfalls ein preußisches Privilegium. Unter seiner Direction wurde 1768 zuerst Lessing's: „Minna von Barnhelm" und zwar mit noch nie erhörtem Beifall in Berlin gegeben. Es fanden in 22 Tagen 19 ununterbrochene Vorstellungen dieses köstlichen Stückes statt. Das Schuch'sche Privilegium war 1771 an Heinr. Gottfr. Koch übergegangen, der am 10. Juni mit „Miß Sara Sampson" von Lessing seine Bühne eröffnete. Diesem Stücke voraus ging ein Prolog von Ramler, den Schluß des Abends bildete ein Ballet. Der Zulauf, den diese neue Gesellschaft hatte, war so groß, daß in den ersten 6—8 Aufführungen viele der herbeigeströmten Zuschauer keinen Eintritt erhalten konnten. Die Koch'sche Truppe war die beste, die Berlin bisher gesehen hatte[1]). Nicht nur herrschte damals unter den einzelnen Mitgliedern jeder Gesellschaft ein edler Wetteifer, auch die verschiedenen Truppen suchten sich den Vorrang abzugewinnen. So mußte die Kunst der dramatischen Darstellung flügelschnelle Fortschritte machen. Die deutschen, auf sich selbst angewiesenen Gesellschaften rivalisirten bald mit Erfolg mit den von den Höfen unterstützten und errangen in ihrer äußern Unscheinbarkeit und im Kampfe mit bedrückenden und hemmenden Verhältnissen, was sie unter günstigen Umständen vielleicht nie errungen hätten. Der Geschmack des Publikums veredelte sich; der Beifall desselben förderte und erhob die bisher so gering geachteten Comödianten zu Künstlern.

---

[1]) Koch, seine Frau Chr. Henriette (geb. Merleck) und sein Sohn Sinfr. Gotthold, die Löwe'schen, Schmelz'schen und Moldinischen Eheleute, Herr und Mad. Brückner nebst deren Sohn Klotsch, Mad. und Demois. Steinbrecher, die Huber'sche Familie, Herr und Mad. Withöft nebst Demoiselle, Mad. Starke, die beiden Demoisellen Schick, die Herren Martini, Herliz, Schubert, Wolland, Hübler, Göbel, Balletmeister Kummer, Quequo u. s. w. Später traten als Ersatz für einige abgegangene Mitglieder hinzu: die Henisch'schen und Spengler'schen Eheleute, Herr Klumpe und der junge Bürkl.

König Friedrich II. selbst, der das Comödienspielen im Allgemeinen wohl nicht eingeschränkt und gehindert, aber die Bestrebungen des deutschen Theaters auch nie unterstützt und aufgemuntert hatte, mußte endlich dessen glänzende Fortschritte und seinen Sieg — längst entschieden durch den Zudrang und die Theilnahme des Publikums — anerkennen. Unter solchen Verhältnissen durfte es 1772 Koch sogar wagen, für seine Gesellschaft den Character von Hofschauspielern zu erbitten. Darauf hin erfolgte die denkwürdige Allerhöchste Cabinetsordre vom 14. Januar, in welcher es hieß: „Daß, obgleich Se. Kgl. Majestät Bedenken trage, der Koch'schen Truppe den nachgesuchten Character beizulegen, dennoch in Ansehung ihrer vorzüglichen Talente zum Theater und des bei Kennern dadurch erworbenen großen Beifalls, wodurch dieselben wohl eine Distinction verdienet, Sr. Königl. Maj. höchste Willensmeinung dahin gehe, daß man für selbige einen andern schicklichen Character aussinnen und in Vorschlag bringen solle, welcher derselben nicht allein zur Distinction von andern gemeinen Comödianten, sondern zugleich zur Aufmunterung dienen könne, ihre Talente noch immer mehr zu excoliren und dem deutschen Theater Ehre zu machen". Der Minister von Massow brachte nun verschiedene Titel in Vorschlag, aber Koch verbat sich alle, welche nicht zugleich auch mit auf seine Gesellschaft Bezug hatten.

Das Publikum in seiner bekannten Unersättlichkeit wollte sich bald mit Trauer-, Schau- und Lustspielen allein nicht mehr begnügen, man begehrte durchaus nun auch Singspiele zu hören. Die Vorliebe des Königs für die französische Sprache und die zahlreiche Anwesenheit französischer Refugie's in der preußischen Hauptstadt hatten bald auch französische Schauspielertruppen nach Berlin gelockt. Im Jahre 1767 kam die Bergiér'sche Gesellschaft dahin und errichtete ein Theater bei Monbijou; ihr schloß sich 1768 die Hamon'sche an; nach dem Abgange beider traf 1769 die Fierville'sche ein. Diese französischen Truppen brachten, wie die Historiker des Theaters aus dem vorigen Jahrhunderte sich ausdrückten, einen Wust elender Singspiele niedrig komischer Art zur Aufführung. Daneben kamen aber auch, wie sich nicht läugnen läßt, viele der besten französischen Operetten, die gerade damals ihre eigentlichste Blüthezeit hatten, zur Darstellung. Man gab die Werke von Philidor, Gretry, Monsigny und anderen Tonsetzern und zwar immer mit großem Beifalle. Koch hatte schon während er noch in Leipzig spielte, dem Publikum die Concession machen

und Operetten geben müssen, obgleich die Critik wie die Schauspieler gleichmäßig sich dagegen stemmten. Die erstere erblickte in der Wiederaufnahme aller der Oper sich zuneigenden Bestrebungen eine gefährliche Schmälerung und Beeinträchtigung des Schauspiels, letztere hatte noch nicht singen gelernt und zeigten auch gar keine Lust, es zu thun. Nur durch außergewöhnliche Mittel konnten sie dazu veranlaßt werden, Gesangspartien zu übernehmen. Die Befürchtungen einsichtsvoller Schriftsteller, die gegen die Einführung des Opernwesens eiferten, sind leider zur Wahrheit geworden. Wir sehen heute in der Oper, ganz wie sich Aehnliches in der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts kundgibt, Alles auf die Spitze getrieben. Sie verschlingt alle Mittel und will Alles sein und doch fehlen ihr gerade die Kräfte, durch die sie allein bestehen und wirken könnte: die Sänger. Man hat in der Oper wieder Alles vereinigt, was nur die Sinne blenden kann: Glanz und Reichthum, Pracht und Eleganz, strahlende Costüme und zauberische Decorationen. Inhalt aber der Stücke und selbst die Musik sind neben solcher äußern Herrlichkeit zur Nebensache geworden. Und wie dem Auge und Ohre nur grob sinnlicher Reiz geboten wird, so sind es auch nur Fabeln, aus denen die neueren Sujets zusammengesetzt sind, in welchen die unsittlichsten Momente zur Anregung der stumpfen Sinne immer hervorgesucht werden, ja, wie es scheint, speculiren Dichter und Componisten gleichmäßig auf solche Situationen, die uns im entscheidenden Augenblicke zwar die Gardine noch verbirgt, die aber nichts desto weniger in der Phantasie der Zuschauer sich vollenden. Wie weit sind wir wieder von den Ansichten und Bestrebungen unserer großen Dichter abgekommen, welche die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet sehen wollten! War je eine Zeit günstig, dem Schauspiele wieder den Sieg über die Oper zu verschaffen, so dürfte es die gegenwärtige sein. Dennoch dürfen wir uns voreiligen Hoffnungen in dieser Sache nicht hingeben. Es fehlt uns nicht an vorzüglichen Kräften für das Schauspiel, aber wo sind denn die Bühnen, die heute noch ein wirklich tüchtiges Personal und durch dasselbe ein künstlerisches Ensemble aufzuweisen haben? Alle unsere berühmten Schauspieler sind reisende Virtuosen geworden.

Wie wir es bei den musikalischen in nicht gar ferner Vergangenheit sehen konnten, daß sie ihre Kunst in den Staub gezogen und in ihren geld- und gewinnsüchtigen Bestrebungen sich nicht gescheut haben, in den Dienst des Mammons zu treten, die heilige und hehre, die

göttliche Kunst zur feilen, öffentlichen Dirne zu machen, so thun es heute diese Schauspielervirtuosen mit der ihrigen. Man studirt sich einige Partien ein, in welchen man recht glänzen und wo möglich alles Interesse auf seine eigene werthe Person ziehen kann und auf diese hin beginnt man nun seine Künstlerfahrten. Man reist von Stadt zu Stadt, von Bühne zu Bühne. Das trägt mehr ein, als das ruhige Stillsitzen und Studiren und das Bestreben, alle seine geistigen Kräfte harmonisch zu entwickeln. Man braucht da ja nur längst Bekanntes abzuspielen und kann nach geringer Anstrengung mit gefülltem Säckel wieder von dannen ziehen. Hat man sich dann ein Vermögen zusammengescharrt, so gibt man das Geschäft auf und setzt sich zur Ruhe. Allerdings wird dadurch auch dem Bewohner der Provinz das Glück (?) zu Theil, einmal einen der Sterne erster Größe am Kunsthimmel anstaunen zu können. Aber er muß solche Genüsse in der Regel theuer erkaufen, denn die Folge solcher Besuche ist gewöhnlich die, daß ihm nun die bescheidene Bühne seines Wohnortes verleidet und verächtlich wird. Eine allseitige Bildung und jene verzehrende innere Glut und Begeisterung, die dem Menschen allein es möglich machen, die höchsten Stufen der Kunst zu erklimmen, findet man nirgends mehr. An keiner Bühne, selbst nicht an denen großer Städte, trifft man noch ein abgerundetes, einheitliches Zusammenwirken. Die großen Schauspieler, die berühmten Künstler sind ja auf Reisen. Sie fürchten die Gefahr der Rivalität gleicher Talente, und an ein nothwendiges, gegenseitiges Unterordnen im Interesse höherer Zwecke denkt man nicht mehr. Wahrlich, jene armseligen Comödiantenbanden, die aber fest zusammenhielten und eigentlich nur große Künstlerfamilien bildeten, mit deren gemeinsamer Existenz sich auch recht wohl ein unstetes Leben vertrug, und aus deren Mitte Männer wie Eckhof, Schröder, Iffland, Böck, Beil, Devrient — und wer vermag sie alle aufzuzählen die Namen, die der Stolz unseres deutschen Theaters sind — hervorgingen, sind hochachtbarer in ihren schlichten, abgeschabten Gewändern, unter denen aber ein warmes, treues Herz für ihre herrliche Kunst schlug, als unsere in Sammt und Seide einherstolzirenden, unersättlichen, kunstreisenden Schauspielervirtuosen.

Koch, um seine Mitglieder zum Gesange zu bewegen, war genöthigt große Opfer zu bringen. Jedem Schauspieler, der sich dazu verstand, eine größere Gesangspartie zu übernehmen, bezahlte er bei der ersten Vorstellung einen Louisd'or, bei der zweiten einen Ducaten,

bei jeder der folgenden zwei Gulden. Minder bedeutende Rollen wurden mit einem Ducaten, einem Thaler und einem Gulden extra honorirt. Den Schauspielern leuchtete das bald ein. Ihre Abneigung vor dem Singen verschwand allmälig, und wer nur etwas Gehör und Stimme hatte, wollte nun auch Sänger werden. Dadurch wurden aber dem Schauspiele viele gute Kräfte entzogen — obwohl in dieser Zeit noch bei einem brauchbaren Mitgliede gleiche Verwendbarkeit im Schau- und Singspiele wie im Ballete beansprucht wurde — während das Singspiel doch nur wenig gewann. Man gab zwar allenthalben die neuen Operetten, aber der Gesang, den man dabei zu hören bekam und vielfach auch die Instrumentalmusik waren ganz abscheulich. Doch ist ja die Langmuth des deutschen Volkes unerschöpflich, wie seine Ausdauer. Einerseits begnügte man sich, anderseits war man doch bedacht zu lernen und sich zu vervollkommnen. Es dauerte nur wenige Jahre und die deutschen Sänger lieferten den Beweis, daß die Gabe des Gesanges von der Vorsehung nicht blos Einer Nation verliehen worden war. Wir wollen hier nur an die Mara, Koch und Eichner erinnern, die der Berliner italienischen Oper in Berlin angehörten; bald zählte auch das von den königlichen Operisten so über die Achsel angesehene deutsche Theater treffliche Kräfte. Koch[1]) selbst war ein guter Sänger und vorzüglich in komischen Rollen; es ist nicht zu zweifeln, daß einzelne Mitglieder seiner Gesellschaft ihm nachgeeifert haben. Die Damen Huber und Tochter, die jüngere Withöft und Schick waren zugleich als Sängerinnen, Schauspielerinnen und Tänzerinnen bei ihm engagirt.

Der früheste Versuch mit dem deutschen Singspiel: 1743, „der Teufel ist los", war, wie wir bereits mittheilten, mißglückt. Es dauerte 25 Jahre, bis man sich zu einem andern derartigen Stücke entschloß. 1767 wurde „der lustige Schulmeister", von Nicolai gedichtet, die Arien von dem berühmten Advocaten Krause componirt, aufgeführt. Döbbelin bei seiner ersten Berliner Directionsführung

---

[1]) Dieser Gottfr. Heinrich Koch, der Theaterprincipal, darf nicht verwechselt werden mit Joh. Aug. Christ. Koch, dem Director der Opera buffa in Potsdam (s. p. 231). Die Frau des letzteren, Armelina, geb. Mattei, Mitglied der Opera buffa, sang 1776 in „Angelica e Medoro" und „Reichardt's Prolog" (s. p. 274) auch in der italienischen Oper. Eine Tochter beider war die obengenannte Juliane Caroline.

sträubte sich hartnäckig gegen das „Opernunwesen", konnte aber dem allgemeinen Verlangen nicht ganz entgegen sein. In der unter ihm gegebenen Operette: „die verliebte Unschuld" zeichnete sich besonders Demoiselle Felbrig aus. Unter Koch aber hatte sich der Geschmack schon so für die Singspiele entschieden, daß man die wenigen, die damals bekannt und beliebt waren, oft und mit großem Zulauf aufführen konnte, „wodurch dann, wie natürlich, dem Geschmack nicht wenig Nachtheil erwuchs".

Neben Werken französischer und italienischer Componisten[1]) gelangten auch die verschiedener deutscher Tonsetzer zur Darstellung und zwar fanden sie vorzugsweise Beifall. Namentlich waren es die Hiller'schen Singspiele, die man lieb gewann, aber auch Wolf's, Neefe's, G. Benda's, Holly's und André's Operetten erfreuten sich großer Gunst. „Die Jagd" von Hiller wurde rasch nach einander 40 Mal, „das Rosenfest" von Wolf in kurzer Zeit 38 Mal gegeben[2]). Wie schnell man aber schon über das einfache Singspiel wieder hinausgriff, beweist die 1774 11 Mal repetirte Zauberoper: „Megära, die fürchterliche Hexe, oder: das bezauberte Schloß" von Hafner, Musik von Böhme.

Am 15. April 1775 spielte die Koch'sche Gesellschaft zum letzten Male. Man schloß mit „Robert und Calliste". Die berühmte Truppe zerstob nach dem Tode ihres Principals in alle Winde.

Koch's Nachfolger war wiederum Herr Döbbelin, der nun zum zweiten Male die Direction des Berliner Theaters übernahm. Er brachte den Musikdirector Schindler mit, aber den rechten Aufschwung erhielten seine Musikangelegenheiten erst von der Zeit an, wo Joh. André[3]) als Musikdirector von ihm engagirt wurde. Dieser war unabläßig bedacht neue Stücke für sein Theater zu componiren und einzu-

---

[1]) „Der Deserteur" von Monsigny, „Sancho Pansa" von Philidor, „das redende Gemälde" von Gretry, „das Milchmädchen" von Duni, „die Nacht" von Piccini, „Robert und Calliste" von Guglielmi.

[2]) Koch gab von 1771—75 34 verschiedene Operetten, darunter 11 von Hiller, 4 von Wolf, 2 von Neefe, 4 von Holly, 1 von J. Haydn (der hinkende Teufel 12 Mal), 1 von G. Benda, 1 von André.

[3]) Joh. André, geboren 1741 zu Offenbach, gest. daselbst 1799, war von 1777—84 in Berlin, er gehört zu unsern talentvollsten und fruchtbarsten Operettencomponisten (26 Operetten, 6 Schauspiele mit Gesang und 1 Ballet) und hat sich auch als Dichter und Uebersetzer verschiedener guter Operntexte verdient gemacht.

richten. Mit einzelnen seiner Operetten machte er großes Glück, z. B. „der Töpfer", „der Barbier von Sevilien", „Laura Rosetti", „Belmont und Constanze" u. s. w. waren Lieblingsstücke geworden, „Erwin und Elmire" konnte 22 Mal gegeben werden. Wie sehr die Lust an den Singspielen in fortwährendem Steigen begriffen war, beweist der Umstand, daß 1781: 117, 1782: 141, 1783: 151 Opernvorstellungen stattfanden.

Ganz besonders günstig wurden auch die Melo- und Duodramen aufgenommen. Durch ihre Erfindung halfen Brandes, der Dichter, und G. Benda, der Componist, wie früher Hiller, Wolf und Neefe, mit ihren Operetten vielen Directoren aus verzweifelnden Situationen. Am 23. August 1776 wurde zum ersten Male das Duodrama: „Ariadne auf Naxos" in Berlin gegeben; es konnte 34 Mal wiederholt werden. Am 26. März 1777 folgte „Medea" von Gotter und Benda, und in demselben Jahre noch „Ynkle und Jariko" von Schink und Rust. Vor André's Ankunft kamen auch eine ganze Reihe aus dem Italienischen übersetzter Intermezzi's und Farçen zur Aufführung und am 1. Juni 1780 die erste größere deutsche Oper: „Alceste" von Wieland und Schweitzer[1]).

Von der Döbbelin'schen Gesellschaft waren für das Singspiel verwendbar die Herren: Fischer, Henke, Klinge, Michol, Teller und die Damen: Fischer, Henke, Huber und Tochter, Schick und die junge Withöft. Sie alle aber wurden verdunkelt, als Mad. Semler und Demois. Niklas eintrafen, die aus Wurzach, ohnweit Ulm verschrieben worden waren und am 11. März 1778 sich zwischen den Acten der „Jeannette" zum ersten Male vor dem Publikum hören ließen[2])". Nachdem man in H. Murschhäuser auch noch einen gu-

---

[1]) 1779 kam noch ein Duodrama zur Darstellung: „Antonius und Cleopatra" von d'Arien und Kaffka. Mit besonderem Beifalle wurde aufgenommen: „Das gute Mädchen" von Piccini, das in 14 Tagen 7 Mal, und „die schöne Arsene" von Monsigny, die 42 Mal gegeben wurde. 1783 erscheint auch Gluck mit 2 Operetten auf dem Berliner Theater: „Die Pilgrime von Mecca" und „der betrogene Kadi". Von den Intermezzi's wollen wir hier anführen: „Matz und Anne" oder: „Wurst wider Wurst", „Braut, Friseur, Hexe und Advocat", „der Spieler und die Betschwester", „der Kapellmeister und die Schülerin" u. s. w.

[2]) Der Zuwachs am Opernpersonal machte im Jahre 1776 die Anstellung zweier Chorrepetitoren nöthig. An dem Ehepaar Langerhans und an den Damen Lanz und Reinwald und den Herrn Butenop und Sartory hatte man in diesem

ten Tenoristen gewonnen hatte, konnte man auf das Ensemble schon stolz sein. Von ganz besonderem Vortheil für Döbbelin war noch die plötzliche Entlassung der französischen Hofbühne (beim Ausbruch des bayerischen Erbfolgekrieges (1778). Er engagirte sofort das ganze Orchester des französischen Theaters und gewann so mit einem Male auch eine treffliche Instrumentalmusik. Friedr. Ludw. Benda, ein Sohn Georg Benda's, wurde Concertmeister, zugleich mit ihm kam seine Frau, geb. Riez, eine sehr gute Sängerin, zur Gesellschaft.

Allmälig hatte sich auch der bessere Theil des Publikums dem deutschen Theater zugewendet. Mitglieder der königl. Familie besuchten nicht selten das kleine Schauspielhaus, und einmal kam es sogar vor, daß die Gesellschaft zur Königin in's Schloß befohlen wurde, um vor ihr die „Ariadne" zu spielen.

Reichardt hatte mit großem Interesse die Entwicklung des deutschen Theaters verfolgt. Bei seinem Drange sich zu beschäftigen, darf es nicht verwundern, wenn wir unter seiner Feder auch deutsche Operetten entstehen sehen. So natürlich und einfach das uns jetzt erscheinen mag, so großes Aufsehen erregte es damals. Man fand es unglaublich, daß der Kapellmeister Friedrich's II. mit Arbeiten für die deutsche Bühne sich abgeben sollte. In diese Zeit fallen die Compositionen der Singspiele: „Das graue Ungeheuer", „Juchhei", „der Hufschmied", „der Holzhauer oder: die drei Wünsche" (vielleicht nach der Koch'schen Textbearbeitung) und „Liebe nur beglückt". Weiter schrieb er die Duodramen „Ino" von Brandes und „Cephalus und Procris" von Ramler. Wir kennen von allen diesen Werken nur die beiden letzteren; aufgeführt wurde in Berlin nur „Cephalus und Procris" (25. Febr. 1778). Warum kamen die andern nicht vor das Publikum? Oder waren sie vielleicht für andere Bühnen bestimmt? Wir vermögen es nicht zu sagen. Es ist kaum zu glauben, daß Reichardt blos zu seiner Unterhaltung diese Stücke componirt hätte und ebensowenig, daß die Direction, wenn er ihr ein Angebot damit gemacht haben würde, die Werke eines Tonsetzers, der bereits zu den geachtetsten

---

Jahre gute und sehr brauchbare Opernmitglieder gewonnen. Ihnen gesellten sich im folgenden die Damen Schubert und Vink und die Herrn Alexi und Berger, 1778 Demois. Bachmann und Dasing, Mad. Labes und Rouseul, die Herrn Rouseul, Schumann und Unzelmann. 1779: Herr und Mad. Kaffka u. s. f.

seiner Zeit zählte und mit allen Sängern und Sängerinnen des deutschen Theaters so befreundet war, zurückgewiesen hätte.

Reichardt's Thätigkeit und Talent sollte für das deutsche Singspiel erst nach Jahren von Bedeutung werden.

Da wir mit dem Jahre 1786 an einem entscheidenden Punkte in Reichardt's künstlerischer Entwicklung angekommen sind, so mag hier seiner bisherigen Leistungen, die von denen der spätern Jahre sich entschieden abheben und unterscheiden, eingehender gedacht werden. Der Zeitraum zwischen 1786 und 1794 wird den zweiten Abschnitt des zweiten Buches bilden.

Reichardt hatte in den letzten eilf Jahren eine erstaunliche Thätigkeit und Fruchtbarkeit als Componist offenbart und sich in allen Compositionsgattungen und zwar theilweise mit großem Glücke und Geschicke versucht.

Wir beginnen mit seinen Instrumentalwerken:

1. Für Orchester:

Reichardt bot im Jahre 1805 in der „Leipziger Allg. musikalischen Zeitung" im Manuscript aus:

4 Sinfonien und

6 Partien für Streich- und Blasinstrumente.

Gedruckt wurden:

Sinfonie (Es) für 12 Instrumente (Quartett, 2 Oboen, 2 Flöten, 2 Hörner und 2 Fagotte). Offenbach, bei André, 1776.

Sinfonie (d moll) für 8 Instrumente (Quartett, 2 Flöten und 2 Hörner). Offenbach, bei André, 1777.

2 Sinfonien, die erste für Quartett, 2 Oboen und 2 Hörner; die zweite für Quartett, 2 Flöten und 2 Hörner. 1779.

Partita für Quartett, 2 Flöten und 2 Hörner. 1780.

In den Concerts spirituels 1783 und 84 kamen 7 Sinfonien Reichardt's zur Aufführung.

Wir kennen nur eine Reichardt'sche Sinfonie. Ob sie den vorstehend aufgezählten 15 Sinfonien angehört, ob in den Concerten einzelne Sinfonien wiederholt zur Aufführung kamen, oder ob die ganze Reihe der Sinfonien dieses Componisten überhaupt die Zahl 15 nicht erreicht oder möglicher Weise auch überschreitet, dürfte sich kaum mit

Gewißheit nachweisen lassen, denn die meisten dieser Werke sind wohl verloren gegangen und verschollen [1]).

Waren alle Sinfonien Reichardt's der uns vorliegenden gleich oder ähnlich, so ist der Verlust dieser Werke kaum zu beklagen. Die in Rede stehende Sinfonie (Es dur) hat drei Sätze: Allegro maestoso. $^2/_2$ Largo (con sordini) $^3/_4$ und Presto $^3/_8$. Die Besetzung beschränkt sich auf Quartett, 2 Oboen und 2 Hörner. Alle Sätze sind sehr kurz, der erste dabei noch ohne Trennung in zwei Theile, das Largo in einfacher Liedform, das Presto rasch vorüber stürmend; die ganze Sinfonie dürfte zur Aufführung kaum 15 Minuten beanspruchen. Keiner der Gedanken tritt besonders durch Originalität oder Reiz hervor oder hat irgend etwas Ausgezeichnetes; es sind nur aneinander gereihte musikalische Redensarten ohne Bedeutung. Derartige Instrumentalstücke wurden im vorigen Jahrhunderte tausende geschrieben. Reichardt bei all' seiner Kenntniß und Einsicht in das Wesen jeder Compositionsgattung steht als Orchestercomponist hinter den bessern seiner Zeitgenossen offenbar zurück.

2. Für verschiedene Instrumente:

VI Sonate à 2 Viol. e Cello. Op. 1. Offenbach, b. André.

VI Sonate pel il Violino solo e Basso. Berlin, b. A. Mylius, 1778. (Es. C. B. D. Es. C.). [Die beiden letzteren ohne alle Begleitung].

Diese Sonaten, fortschreitend in der Schwierigkeit, geben eine viel bessere Meinung von dem Compositionstalente Reichardt's, als die Sinfonie. Wie bei allen derartigen Stücken ist die Form eine gedrängte, aber die Gedanken sind schön und edel und ihre Erfindung dem Instrumente angemessen. Von da an, wo der Tonsetzer zugleich seine Virtuosität im vollstimmigen Spiele zeigen kann, gewinnen sie an Interesse. Die beiden letzten Sonaten würden noch heute für jedes Uebungswerk eine Zierde sein.

III Sonate pour le Violon, Viola et Cello. Amsterdam, b. Hummel, 1782.

3. Concerte.

a) Für Clavier:

Concerto in g avec 2 V. A. B. et 2 Fl. trav. Leipzig, b. Schwickert. (s. p. 141).

[1]) Von einer zu Leipzig componirten Sinfonie in F moll spricht Reichardt in der Autobiographie (s. p. 104).

6 Claviersolo's (1805 im Manuscript ausgeboten).

b) Für Violine:

6 Violinsolo's, 1778.

Concerto, 1779.

Solo a Violino e Basso.

2 Concerte.

Solo für eine Violine. (Beide letztere 1805 im Manuscript ausgeboten).

c) Für Fagott:

Concerto (1805 ausgeboten).

4. Für das Clavier.

a) Ohne Begleitung:

Sei Sonate. Dedicate a sua Altezza Reale, Federica Luisa, Principessa di Prussia. Berlino appresso G. G. Decker. 1776. (Es. C. G. D. F. g).

Sei Sonate. Dedicate a sua Altezza Serenissima Anna Amalia, Duchessa di Sassonia Weimar ed Eisenach. Tomo II. Berlino appr. A. Mylius. 1778. (F. C. D. h. Es. G).

Beide Werke gehören der C. Ph. E. Bach'schen wie der J. Haydn'schen Richtung an, man könnte sie als ein Uebergangsproduct von dem einen zum andern der genannten Tonsetzer bezeichnen. Das zweite Heft bekundet einen bedeutenden Fortschritt; Form und Gedanken darin erscheinen gereifter und ausgeprägter. Im ersten Hefte dürfte der 5ten, im zweiten der 5ten und 6ten Sonate der Vorzug werden. Besonderen Schwung, leidenschaftlichen Ausdruck und hervortretenden Melodienreiz darf man nicht in diesen Compositionen zu finden hoffen, aber sehr interessant ist es doch, zu sehen, wie der Tonsetzer aus dem blos Klingenden, aus dem Spielen mit Motiven und dem eigentlichen Figurenwesen, das der Bach'schen Schule noch eigen ist, sich loszumachen und den Ausdruck einer gewissen Gefühlsinnigkeit zu erreichen strebt. Laune und Humor und dann auch wieder Ernst und Würde ist diesen sämmtlichen Stücken nicht abzusprechen, wie denn überhaupt bei Reichardt's überlegtem Schaffen hervortretende Characteristik der einzelnen Sonaten wohl erwartet werden darf.

Beide Hefte gehören sicher zu dem Besten, was gleichzeitig gedruckt wurde, es sind in ihrer Art vortreffliche Clavierstücke, und hier wie bei den Violinsonaten zeigt sich der Componist viel vortheilhafter, als in seinen Orchesterwerken.

VI Sonates. Amsterdam, b. Hummel. 1782.

Kleine Clavier- und Singstücke. Königsberg, b. Gottl. Dengel, ~~2 Theile. 1782~~/83[1]).

VI Rondeaux. Dedies a son Altesse Royale Frederique Charlotte le Princesse de Prusse. Paris. Chez Sieber. 1785. (G. C. Es. F. B. D).

Anmuthige, hübsche Tonspiele, ohne tieferen Gehalt, den sie wohl auch nicht beanspruchen wollen. Die Melodien und der Claviersatz bekunden entschieden mehr Freiheit als in den Sonaten, und scheint es auf dem ersten Blick, als läge zwischen beiden Werken ein größerer Zeitraum, ja als hätte sie Reichardt erst componirt, nachdem er Mozart's Sonaten kennen gelernt hatte. Es ist eine gewisse moderne Eleganz, wenigstens in einzelnen dieser Rondeaux.

VI Sonates. Paris chez le Duc. 1785.

II Sonates. 1785. (Im Journal de Musique).

b) Mit Begleitung:

VI Sonates pour le Clavecin avec l'accompagnement d'un Violon. Amsterd. b. Hummel, 1777.

IV Quintettes pour le Fortepiano, 2 Flûtes (ou 2 Hautbois) et 2 Cors de Chasse. Op. 2. 1785.

Zwei Quintetten für diese Instrumente wurden 1783 in den Concerts spirituel gespielt, außerdem weisen die Programme noch nach:

Quartett für Pianoforte, Oboe und 2 Hörner. 1785.

Sonate per il Clavicembalo e Flauto. Op. 21. (In dem Sammelwerke Melodie und Harmonie). Berlin, b. Rellstab.

3 Claviertrio's (1805 ausgeboten).

Dieses Verzeichniß kann keinen Anspruch auf Vollständigkeit

---

[1]) Dieses Werk ist in Cramer's „Magazin der Musik", Jahrg. I. p. 1329 recensirt. Clavierstücke finden sich unter „Nr. 6 in A. Nr. 7 in D. Nr. 8 in a. Nr. 9 in A. Nr. 13. Allegretto in B. Sehr schön. Nr. 14. Presto in B. Nr. 15. Romanze. Es sind aber keine Worte darunter. Wie unterscheidet sich denn eine blos musikalische Romanze von andern kleinen Handstücken? Nr. 16. Presto in D. Nr. 20. Menuet. Nr. 21. Andante mit gebrochenem Baß. Nr. 22. Un poco Presto e Scherzando. Alle diese Stücke sind leicht, lebhaft und nach dem Geschmacke der Liebhaber oft komisch und treffen nicht selten den Haydn'schen Ton, der nicht leicht zu treffen ist, obgleich jetzt manches Menschenkind darnach trachtet. Nr. 27. Allegro a l'Inglese. Nr. 28. Romanze. Nr. 30. Andante in D. Nr. 30. Allegretto in G. Nr. 34. Eine sehr brillante Fantasie für den Flügel".

Nº 6. Allegretto 2/4 in A. Nº 7. Un poco Presto e Scherzando 2/4 in D. Nº 8 Andantino 2/4 in d. Nº 9. Allegro assai 2/4 in A. Nº 14. Allegretto 6/8 in B. Nº 15 Presto 6/8 in B. Nº 16 Romanze C in ... Nº 17. Presto 2/4 in D. Nº 21 Menuett 3/4 in B. Nº 22 Andante 2/4 in F. Nº 23. Un poco Presto e Scherzando 2/4 in F. Nº 28. Allegro all'Inglese 2/4 in C. Nº 29 Romance 3/8 in d. ... Andante 2/4 in D. Nº 31 Allegretto 2/4 in G. Nº 35 Fantasie. All. di molto. ₵ in C.

machen, ebensowenig ist mit Bestimmtheit anzugeben, ob alle die vorstehend angeführten Werke der Zeit vor 1786 angehören. Nur wo die auf den Titeln angegebenen Jahrzahlen eine nähere Auskunft geben, läßt sich auch mit Sicherheit ihre Entstehungszeit festsetzen. Viele Compositionen Reichardt's wurden nie gedruckt und sind voraussichtlich gänzlich verloren gegangen. Auch die veröffentlichten Pieçen aus dieser Periode sind sehr selten geworden und viele derselben konnten selbst wir nicht auftreiben, obwohl wir uns für Reichardt'sche Werke nun schon seit vielen Jahren lebhaft interessiren.

An die Aufzählung der Instrumentalwerke reihen wir nun die für die Kirche oder den Concertsaal bestimmten Compositionen aus dieser Periode an. Es sind dies weltliche und geistliche Cantaten, Psalmen und Oratorien u. s. w.

1) „Ariadne auf Naxos". Cantate von Gerstenberg. Partitur und Clavierauszug, bei Schwikert in Leipzig. Ueber dieses Werk sagt Reichardt 1782 selbst: „Diese „Ariadne" habe ich im Jahre 1775 bei einem sehr glücklichen Landaufenthalte, in meinem Vaterlande, aus reiner Liebe zum Gedichte entworfen, 1778 sie mit neuem Fleiß bearbeitet und vollendet, um 1779 nach einer Aufführung, bei der ich und mein Freund Schulz äußerst aufmerksam auf die Wirkung des Ganzen waren, noch einmal von neuem umgearbeitet, doch so, daß bei all' diesen Bearbeitungen das wichtigste des Gesanges so geblieben, wie ich's gleich im Anfange entwarf, und der spätere Fleiß nur der Declamation, der Harmonie, Begleitung und dem Ganzen galt. Nun ist es aber auch, nebst meinen Oden und Liedern in 3 Theilen das Werk, was ich am liebsten von mir gedruckt sehe und was ich selbst mit väterlicher Zärtlichkeit in jedes Kunstfreundes Haus einführen möchte".

2) „Der Mai". Cantate von Ramler[1]), f. Discant und Tenor, mit Begleitung von Blasinstrumenten.

Ein Bruchstück dieser Composition findet sich im Kunstmagazin. Leider gibt dasselbe, ein Rondeau (A dur $^2/_4$) auch nur einen Theil eines Duetts.

Daphnis singt:

Selig preis' ich Rosalinden,
Die sich ihrer Mutter
Leicht vom Herzen wand,

---

[1]) In Ramler's Gedichten: „Der Mai", ein Wettgesang, 1758.

Als der Mai regierte,
Als die Knospe die Knospe durchbrach:
Ihre Kindheit hauchte Freude,
Freude duftet ihr Alter dereinst.

Rosalinde antwortet:

Selig preist sich Rosalinde,
Die sich ihrem Daphnis
In die Arme warf,
Als der Mai regierte,
Als die Rebe den Ulmbaum umschlang:
Seine Jugend liebt sie zärtlich,
Zärtlich liebt sie sein Alter dereinst.

Diesen liebeathmenden Worten entspricht die wirklich unendlich reizvolle, süße Melodie und das einfache, wohlklingende Accompagnement. Wie hoch steht da sogleich der Gesangcomponist über den Instrumentalcomponisten und wie anmuthig gesellten sich hier die Instrumente dem Gesange.

Eine Oboe und ein Fagott beginnen das liebliche Ritornell, Oboen, Waldhörner und Fagotte vereinigen sich im Forte. Dann singt Daphnis seine Strophe; die Vocalpartie wird von einer Oboe und zwei Fagotten accompagnirt. Nach der Wiederholung des Forte-Satzes aus dem Ritornelle beginnt Rosalinde ihren Gesang, der nun von zwei Flöten und einem Fagotte begleitet wird. Das Ganze ist so naiv und einfach, so gewinnend, daß man mit Vergnügen das Stückchen wiederholt spielen und hören wird.

3) Cantate von Ebeling: „Schönste Tochter des Himmels". Zur Eröffnung des Concertsaals der Handelsacademie des Professors Büsch. Hamburg, 1778.

„Die Concerte, welche im Saale der Handelsacademie unter der Leitung Ebeling's gegeben wurden, gehörten unter die besten und frequentesten, die man zwischen 1778—83 in Hamburg hörte. Aber sie mußten bald wieder aufgegeben werden, weil man es nachtheilig für das Institut auslegte, daß es seine Eleven in feiner Gesellschaft und mit guter Musik alle Wochen ein paar Stunden unterhielt". (Cramer's Magazin der Musik).

4) Cantate von Burmann: „Gott ist unser Gesang". Auf den Geburtstag Friedrich's II. Für 4 Singstimmen mit Orchester. Es dur.

5) Cantate „auf den Frieden" von Blum. 1779.

6) „Die Hirten bei der Krippe". Eine geistliche Cantate von Ramler. Gotha, bei Ettinger, 1782, (s. p. 120).

7) „An die Musik". Großer Chor, zur Einweihung eines Musiksaales.

8) „La Passione di Gesù Cristo di Metastasio"[1]. Zum ersten Male theilweise aufgeführt im Concert spirituel zu Berlin am 15. Aug. 1783, vollständig ebendaselbst am 8. April 1784. Mit großem Erfolge 1785 in London und Paris zu Gehör gebracht.

Gedruckt wurden einzelne Theile dieses Werkes:

a) In Reichardt's „Cäcilia" 1790—95, und zwar im ersten Stücke: Ouverture, Recitativ und zwei Arien; im zweiten Stücke: Ouverture zum zweiten Theile; und im dritten Stücke: ein Chor.

b) In Cramer's „Flora, 1787" ein Recitativ und Chor.

Wir kennen von dieser Composition, der bedeutendsten unter der bisherigen von Reichardt, nur die wenigen Nummern, welche in der „Cäcilia" enthalten sind. Es sind dies aber in der That Perlen, die des Aufbewahrens wohl werth waren.

In breiten, vollen Klängen beginnt die erste Ouverture (C moll 4/4). Da ist kein störender Ton, keine profane Wendung, der ganze Satz hat durchaus einen so ernsten, würdigen Character, daß die Seele unwillkürlich in die Stimmung gebannt wird, die der großen und erschütternden Handlung, welche vor dem innern Auge entwickelt werden soll, entspricht. An die nicht sehr umfangreiche Einleitung (Haupt-, Mittel- und Schlußsatz) schließt sich sofort ein Recitativ: „Dove son? Dove corro?" etc. und die Arie: „Giacchè mi tremi in seno" an.

Metastasio legt diese Worte dem Petrus in den Mund. Reichardt, der schon das erste Recitativ gekürzt hat, scheint die vom Dichter vorgeschriebenen Originalpartien nicht zu berücksichtigen. Diese erste Arie ist offenbar eine Sopranarie. Die hochliegende Begleitung schließt eine andere Annahme aus; dann ist wohl auch nicht zu denken,

---

[1]) La Passione di Gesù Cristo. Azione sacra, scritta dall'Autore in Roma d'ordine dell'Imperator Carlo VI., ed eseguita la prima volta con Musica del Caldara nella Cappella Imperiale di Vienna nella settimana Santa dell'anno 1730.

Außer Caldara haben verschiedene andere berühmte Componisten an dieser Passion ihre Kräfte versucht, z. B. Jomelli. Das Werk zerfällt in zwei Theile. Die Solopartien singen Pietro, Giovanni, Maddalena und Giuseppe d'Arimatéa.

daß der Componist, der für seine Concerte doch schon in den Sängern Franz und Murschhäuser gute Kräfte für Baß- und Tenorpartien hatte, die Partie des Petrus für einen Castraten geschrieben haben sollte. Auch bei der zweiten Arie, die im Originaltexte der Magdalena zugetheilt ist, findet sich im vorliegenden Clavierauszuge keine Personenangabe und eben so wenig in dem Textbruchstücke, das in Cramer's „Magazin" mitgetheilt ist, (Rec: Pur dovrebbe in tal giorno. Coro: Dovunque il guardo giro), aus dem wir wenigstens ersehen können, welcher Abschnitt in der Flora abgedruckt ist. Das letztere Recitativ wird im Originale Metastasio's von Magdalena begonnen, von Johannes fortgesetzt und geht dann in eine Arie über. Anstatt aber dieser Anordnung des Dichters zu folgen, wird das Recitativ von Einem Solisten gesungen und der Text der Arie zu einem Chore verarbeitet. Im ganzen Oratorium finden sich nur ein Duett und drei Chöre; daran scheint Reichardt, der aus den Händel'schen Oratorien die Wirkung und häufigere Anwendung des Chores kennen und schätzen gelernt hatte, nicht genug gehabt, und um in die lange Folge von Recitativen und Arien Abwechslung bringen zu können, hie und da einen Arientext zu einem Chore benützt zu haben.

Doch nun zurück zu den uns vorliegenden Reichardt'schen Tonsätzen.

Das erste Recitativ und die darauf folgende Arie sind wirklich unvergleichlich. Ersteres, sehr schön declamirt, wird von breiten Accorden, die in ihrer Entwicklung eine reiche und prächtige Harmoniefolge bilden, accompagnirt. Die Arie (Adagio $^4/_4$) hat eine unendlich einfache, in langen Tönen sich hinziehende Melodie. Wenn man Sologesängen in der Kirche oder überhaupt in der geistlichen Musik eine Berechtigung einräumen soll, so müssen sie so componirt sein, wie diese Arie. Nichts beeinträchtigt hier den frommen, innigen Eindruck, den der Componist erzielen will. Denkt man sich noch eine Sängerin hinzu, die im Stande ist, diese getragene Melodie vollendet wiederzugeben, so muß die Wirkung eine außerordentliche sein. Sie mußte es aber in jener Zeit um so mehr werden, als der italienische Gesang, den man zu hören gewohnt war, zumeist nur ein kunstreicher und auf Kundgabe einer glänzenden Fertigkeit berechneter war, die Compositionen der deutschen Meister aber, die für die Kirche schrieben — wir sprechen hier zunächst nur von den norddeutschen Tonsetzern Bach, Hiller u. s. w. — mit Verzierungen in den Sologesängen, ja selbst

in den Chören überladen erscheinen. Die Arie der Magdalena: „Vorrei dirti il mio dolore“ (Es. Andante $^3/_8$) steht nicht auf gleicher Höhe mit der vorhergehenden. Damit sei jedoch nicht gesagt, daß in ihr nicht ein ganz würdiges, ausdrucksvolles Tonstück vorläge; aber man wird durch die Melodie unwillkürlich an die Manier der älteren Italiener erinnert, und bei aller sonstigen Einfachheit der Composition spricht sich bereits ein gewisser weltlicher Reiz in ihr aus, der eine vollkommene Wirkung beinträchtigt. Bei einem Werke jedoch, das fast nur aus einer Reihe von Sologesängen besteht, ist dergleichen unvermeidlich; ein zu strenges Festhalten an jener wunderbaren Simplicität, wie sie uns in der ersten Arie entgegen tritt, würde zuletzt zur Starrheit und Monotonie führen und selbst bei der höchsten Vollendung und Schönheit des Einzelnen auf die Dauer ermüden.

Der Schlußchor des ersten Theils: „Di qual sangue, o mortale“ (Es. Grave. C) beginnt mit einem großartigen Unisono, dem sich ein Soloquartettsatz in einfachen Accorden anschließt. Die ganze Nummer ist in der Manier Leo's gehalten, aber dennoch weit davon entfernt, eine Nachahmung zu sein. Mit welcher Einsicht und welchem Vortheile Reichardt die Werke der Italiener studirt hat, vermögen wir aus dem in Rede stehenden Chor zu erkennen. Hier ist Alles groß und edel gedacht, die Tonlagen sind auf's wirkungsvollste gewählt und der Ausdruck ein wahrhaft ergreifender und erschütternder. Der zweite Theil des Chors (Moderato. C) ist leicht figurirt, aber auf die einfachen Imitationen kein besonderer Werth gelegt; dagegen sind reiche, harmonische Combinationen auf einzelne Vocale aufgebaut, die den Gesang in wildem Schmerze aufschreien oder in Weh und Zittern verhallen lassen. Von großer Wirkung ist der Ausdruck auf den Worten: „Chi n'abusa è più reo. Pensaci, e trema“. Besonders sind die beiden letzteren vom Componisten bedeutend erfaßt. Nach mächtigen Accordwürfen des Orchesters und dazwischen scharf einschneidenden langen Pausen singt der Chor zwei Mal ff pensaci (zuerst G dur, dann Secundaccord auf b) und darauf nach den Forte-Schlägen des Orchesters (übermäßiger Sextaccord auf as) piano in einem lang hintönenden Orgelpunkt auf g das Wort: „trema“. Ebenso ausgezeichnet müssen die Schlußworte wirken: „e morte all'empio“; und wie im starken Unisono der Chor im Anfange einsetzte, so verhallen jetzt im Einklange ersterbend die letzten Töne desselben.

Viel weiter ausgeführt als die erste ist die zweite Ouverture

(C. Moderato e maestoso 4/4). Für Orchesterstücke solchen Characters eignet sich nun auch der Reichardt'sche Instrumentalsatz, der mehr auf breite, harmonische Wirkungen, als auf brillante Effecte hinzielt, vollkommen. Einem ernsten und strengen Hauptsatz, der nur auf Ein aus punktirten Achteln gebildetes Motiv gegründet ist, folgt ein von Blasinstrumenten vorgetragener Mittelsatz, der in seiner Lieblichkeit eine männliche Klage sehr schön ausdrückt, wie denn überhaupt diese ganze Ouverture etwas einem Trauermarsche Aehnliches hat.

Alle gleichzeitigen Berichte sprechen sich übereinstimmend günstig über Reichardt's Passionsmusik aus; sie fand bei den wiederholten Aufführungen in den größten Städten Europa's und vor einem Publikum, dem man wohl ein Urtheil zutrauen darf, den ungetheiltesten Beifall und dennoch — ist sie heute verschollen.

9) „Weihnachts-Cantilene" von Mathias Claudius.

Ein kurzes Vorwort: Berlin, am 4. Dec. 1785, enthält die Zueignung des Werkes an den Dichter:

„Ich habe diese Weihnachts-Cantilene nur für Sie und Ihr liebes Weib in Musik gesetzt, mein lieber Claudius, darum mag sie auch wohl, nun sie durch den Druck in mehrere Hände kömmt, Ihnen hiemit als das Ihrige zueignen. Lassen Sie dieses ein kleines Denkmal meiner herzlichen Liebe für Sie sein".

Reichardt führte diese Cantate zum ersten Male in einem von ihm im December 1785 zu Berlin gegebenen Concerte auf; sie fand allgemeinen Beifall.

Dieses Werk besteht aus Chören, Recitativen, Arien und Choräle[n]. Es ist eine jener Compositionen, die nicht geistlich und nicht weltlich sind und deren im Laufe eines Jahrhunderts unzählige entstanden. Alle deutschen Tonsetzer zwischen 1730 und 1830 haben sich mit einem wirklichen todesverachtenden Fleiße auf die Cantatencomposition geworfen. Ursprünglich waren diese Werke alle für die Kirche bestimmt und es ist nicht zu leugnen, daß, wenn auch von unserem heutigen Gesichtspunkte aus dieselben in ihrer weitaus größten Anzahl nichts weniger als wirkliche Kirchenmusikstücke sind, doch von einzelnen Tonsetzern, z. B. J. S. Bach, Homilius, Rolle u. s. w. Unübertreffliches und Musterhaftes in dieser Form geschaffen wurde. Für uns ist diese Cantatenzeit glücklicher Weise und hoffentlich für immer vorüber. Wenn auch noch bessere Werke dieser Art hie und da zur Aufführung kommen, so geschieht es doch nur im Concertsaale. Uebri-

gens haben sich von den vielen Tausenden von Cantaten, die während eines Säculums geschrieben wurden, nur sehr wenige erhalten und es ist nicht zu fürchten, daß ein heutiges Publikum zu häufig mit derartigen Stücken noch belästigt werden sollte.

Die Weihnachts-Cantilene von Reichardt zeichnet sich leider nur sehr wenig von so vielen andern gleichartigen Werken ihrer Gattung aus. Diese Musik steht unendlich weit hinter der Passion zurück. Die Chöre sind in der einfach nüchternen Weise gesetzt, die seit C. Ph. E. Bach's Vorgange allgemein beliebt wurde. Es fehlt in ihnen jene polyphone Fülle und der begeisterte Schwung, in Folge deren Seb. Bach's und Händel's Chöre so ausgezeichnet und ewig frisch wirken. Kaum macht der Componist einmal einen kleinen Ansatz zu einer thematischen Arbeit und wo es geschieht, zeigt sie nicht den natürlichen Fluß und die leichte Entwicklung, wodurch die polyphonen Sätze der ältern Meister so lehrreich und anziehend werden. Die Technik, die wir z. B. an Seb. Bach bewundern, war jedoch ebensowohl ein Werk des Genie's, als des Studiums, Fleißes und unabläßigen Nachsinnens, sie wurde aber auch durch den Umstand begünstigt, daß die Chorsänger der früheren Zeit in Ausführung von Schwierigkeiten geübter und wie es scheint, in der Kraft der Lungen denen der spätern überlegen waren. Es ist sehr möglich, daß C. Ph. E. Bach durch die Mangelhaftigkeit der Chöre in Berlin und Hamburg zu einer Satzweise bewogen wurde, die der seines großen Vaters so ganz entgegen stand und in der That sich nicht zu ihrem Vortheile von ihr unterscheidet. Spätere Componisten dürften dann allerdings schon deßwegen an solchen flüchtigen Tonsätzen Gefallen gefunden und dabei beharrt haben, weil sie leichter und bequemer zu machen waren. Kein Wunder, daß von da an die Cantatencomposition ganz verwässerte. Schwang man sich einmal auch zu einer Fuge oder einem künstlicheren Satze auf, so fehlte überall die Uebung in den combinirten Formen, und gerade diejenigen Sätze, auf welche der Componist die meiste Aufmerksamkeit und den größten Fleiß verwendet hatte, wurden dann nicht selten die ungenießbarsten und unerquicklichsten, sie blieben kalt, steif und leer.

Reichardt klagt wiederholt über die Berliner Chöre; der Mangel an tüchtigen Kräften nöthigte ihn seiner Zeit die Chöre im „Miserere“ von Leo mit einer Instrumentalbegleitung zu versehen. Aber dieser Umstand entschuldigt nur theilweise. Je mehr man den Sängern entgegen kam und im Interesse einer günstigen Wirkung ihnen

ihre Thätigkeit erleichterte, um so schlechter wurden sie. Es ist in der Kunst wie in allen Dingen: die Kraft wächst und stählt sich in der Ueberwindung von Schwierigkeiten.

Nach dem Vorausgange der Passion mußte man von der Weihnachts-Cantilene Bedeutenderes erwarten. Selbst die beiden Doppelchöre darin sind unbefriedigend:

I. Chor (unisono): „Im Anfang war das Wort und das Wort war bei Gott". II. Chor (4 stimmig): „Und das Wort ward Fleisch und wohnete unter uns".

Und der Chor: „Wir wollen dir die Krippe schmücken". (Für einen Chor von vier Kinderstimmen und einen Chor der Väter und Mütter).

Sind wir nun genöthigt von dem Standpunkte der Kunst aus ein ungünstiges Urtheil über diese Reichardt'schen Chorsätze zu sprechen, so wollen wir damit nicht behaupten, daß gerade solche einfache harmonische Stimmenverbindungen, die in unserer Zeit z. B. Neukomm und Fr. Schneider mit so großem Erfolge in gleicher Weise in Anwendung gebracht haben, besonders, wenn sie durch ein in Bewegung erhaltenes Orchester unterstützt werden und so das Interesse, das ihnen selbst abgeht, wenigstens substituirt wird, nicht auch sehr wirkungsvoll sein können. Der weitaus größere Theil des Publikums zieht bekanntlich solche homophone Sätze um ihrer Klarheit und Verständlichkeit willen den fugirten sogar vor. Da dasselbe aber nur nach dem Eindrucke des Moments urtheilt und weniger nach einer nachhaltigen als blos augenblicklichen Wirkung verlangt, so läge es allerdings an den Componisten, in diesem Falle nicht zu nachgiebig zu verfahren.

Mehr noch als die Chöre sind die Choräle in der Weihnachts-Cantilene, in ihrer harmonischen Behandlung nüchtern und reizlos; auch zwei Arien und ein Duett sind unbedeutend. Als das Beste im ganzen Werke dürften die Recitative bezeichnet werden, die meisterhaft declamirt sind.

Die Schuld an der auffallenden Mattigkeit dieser Composition trägt übrigens der Tonsetzer nicht allein. Die Dichtung ist wässerig und hat gar nichts Begeisterndes und Anregendes für diesen. Es ist weder Bibelwort noch Poesie, was sie dem Componisten bietet. Die Mischung des einen mit dem andern schwächt die Wirkung beider vollständig ab. Texte wie: „Am Anfang war das Wort", oder: „Lasset uns ihn lieben, denn er hat uns zuerst geliebt", oder: „Du bist würdig zu nehmen Preis und Dank und Kraft" u. s. w., konnte wohl ein Bach und

Händel in ihrer unerschütterlichen Glaubensfestigkeit und ihrem frommen, einfachen Wesen, das jeder Speculation in religiösen Dingen ferne blieb, auffassen und musikalisch wieder geben; die Periode Reichardt's aber, in der eine Alles zersetzende Philosophie die religiösen Begriffe bereits ganz umgeändert hatte, und man nur noch ein höchstes Wesen annahm und einer Gottheit sich beugte, deren Größe und Güte man nicht zu leugnen vermochte, war kirchlichen Compositionen entschieden ungünstig.

In dieselbe Zeit (1784) ist auch wohl die Entstehung der beiden in der „Cäcilia" abgedruckten Motetten nach Dichtungen von Claudius zu setzen:

10) „Der Mensch lebt und bestehet", und

11) „Der Säemann säet den Saamen".

Erstere, ein heute noch als Kirchengesangstück häufig gehörter Chor macht eine kräftige Wirkung, besonders wenn ein guter Sänger mit starker, sicherer Stimme für die Baßsoli vorhanden ist. Letzterer thut eine gewisse Monotonie in der Bewegung Eintrag, doch ist wie bei allen Reichardt'schen Chorsätzen die harmonische Wirkung eine sehr befriedigende. Im Ganzen ist in beiden Stücken mehr äußere Klangfülle als wirklicher Gehalt, mehr Phrase als Geist.

12) „Der 165. Psalm" nach M. Mendelssohn's Uebersetzung mit Chören und großem Orchester. 1784.

13) „Der 65. Psalm" ebenso.

14) „Der 64. Psalm" nach Spalding's Bearbeitung.

Von diesen drei Werken liegt uns nur der 65. Psalm vor[1]). Reichardt componirte ihn für den Herzog von Mecklenburg-Schwerin, während er 1784 bei seinem Freunde Claudius auf Besuch war. Dem Herzoge gefiel dieses Werk so sehr, daß er den Tonsetzer auf's freigebigste dafür beschenkte. Reichardt erhielt eine sehr schöne goldene Dose, eine goldene Uhr nach der neuesten Art mit dem sehr ähnlichen Porträt des Königs von Preußen an einer goldenen Kette und 40 Louisd'or.

Dieser Psalm, aus fünf großen, mit Solosätzen untermischten

---

[1]) Partitur in Abschrift. Die Chöre sind in der „Cäcilia" abgedruckt.

Chören bestehend, kam gleichzeitig mit der Weihnachts-Cantilene in einem vom Componisten veranstalteten Concerte zu Berlin zur Aufführung. Er gehört zu den bewundertsten Werken Reichardt's. „Eine edle Simplicität — so schreibt Cramer „im Magazin der Musik" — herrscht durch's Ganze und der Geist eines Händel belebt darin die ernste Feder Reichardt's. Es ist, deucht mir, das größeste Lob, was ich meinem Zeitgenossen geben kann, wenn ich bemerke, wie er sucht, sich durch den Kunstdampf hindurch zu arbeiten und den Schritten eines seiner Vorgänger zu folgen, dessen Harmonien von den Engländern sowohl, als seinen Landsleuten mit Recht vergöttert werden".

Wir können nicht finden, daß Reichardt in dieser Composition sich Händel so sehr zum Vorbilde genommen hätte. Die Satzweise beider Meister ist himmelweit verschieden. Auch dieses Werk ist ganz homophon. So schön der erste Chor auch wirken mag, so leer erscheinen vielfach die übrigen; das häufig in Anwendung gebrachte Unisono versagt zuletzt den Effect.

Im Schlußchor, der noch das meiste Leben in der Bewegung und im Ausdrucke hat, sind einige veraltete Stellen störend. Das Orchester folgt, mit Ausnahme der dritten Nummer („Du stillst der Meere Brausen"), in der eine wogende Geigenfigur die Einförmigkeit etwas unterbricht, ganz dem Gesange und beschränkt sich fast nur auf die Verdopplung der Chorstimmen. Mit besonderer Vorliebe bringt Reichardt bei den Solosätzen immer eine nur aus Blasinstrumenten gebildete Begleitung an, die dann allerdings gegen die vollen, breiten Massen des Chors sehr wohlthuend absticht.

Vergleicht man diesen Psalm, der immerhin zu den bedeutenderen Compositionen unseres Meisters zählt, mit größeren geistlichen Compositionen seiner Zeitgenossen, so wird man den Erfolg, der damit erzielt wurde, begreiflich finden. Dieser Erfolg beruhte zunächst auf der außerordentlichen Einfachheit und Klarheit und auf dem hohen Wohlklange des ganzen Werkes. Kein anderer Tonsetzer der achtziger Jahre vermochte so zu schreiben; fast allen merkt man mehr oder minder die Zopfperiode, in der sie arbeiteten, an. Hat man einmal auf jede polyphone Bewegung der Stimmen Verzicht geleistet, so konnte Wirkungsvolleres als dieser breite, ruhige Tonsatz, der nur auf Klang und harmonische Fülle abzielte, nicht geboten werden. Es liegt etwas Süßes und pietistisch Schwärmerisches in diesen einfachen Harmonien, aber der Componist vermag sich nicht durch ein langes Stück hindurch auf

gleicher Höhe zu erhalten, er ermüdet bei der zweiten oder dritten Nummer; dann kommen leere, nüchterne Stellen und ein nichtssagender Pathos tritt an die Stelle warmer Empfindung. Dazu tragen nun auch die Worte bei. Die Mendelssohn'sche Psalmenübersetzung mag eine sehr gelungene sein und im Ausdruck und in den Bildern mehr poetischen Reiz als die Luther'sche besitzen, dennoch fehlt ihr die körnige Kraft des Wortes, die dieser in so hohem Grade eigen ist. Aber die Zeitrichtung ging nun einmal von dem bisher verfolgten Pfade ab. Aufklärung und Freidenkerei hatten den alten, strengen Glauben verdrängt, nun war auch die alte derbe Sprache nicht mehr zeitgemäß. Anstatt positiven Christenthums predigte man eine Religion der Vernunft und zahmer Moral; dazu war auch eine geleckte moderne Ausdrucksweise erforderlich. Wie die Texte, die Reichardt componirte, hinter den Bibelworten zurückbleiben, so bleiben auch seine Tonsätze hinter denen Bach's und Händel's zurück. Man vergleiche:

Mendelssohn: Der Seelen Ruhe ist es, Gott, zu Zion Dich zu loben, Gelübde dort Dir zu bezahlen. Erhörer des Gebets, zu Dir kommt alles Fleisch, ist uns der Sünden Last zu schwer. Die Missethaten, Du verzeihest sie.

Dein Drohen selbst, o Gott des Heils, ist furchtbar, doch gerecht. Du bleibst die Zuversicht der Erden Enden, die Zuversicht entfernter Küsten.

Der Du mit Deiner Macht der Berge Grund gelegt, mit Allgewalt umgürteter, Du stillst der Meere Brausen, das Brausen ihrer Wogen, sowie der Meere Ungestüm. Ob deiner Zeichen staunen die Einbewohner ferner Zonen.

Luther: Gott, man lobet Dich in der Stille zu Zion, und Dir bezahlet man die Gelübde. Du erhörest Gebet, darum kommt alles Fleisch zu Dir. Unsere Missethat drücket uns hart. Du wollest unsere Sünde vergeben.

Erhöre uns nach der wunderlichen Gerechtigkeit, Gott unser Heil, der Du bist die Zuversicht aller auf Erden und ferne am Meer.

Der die Berge vest setzet mit seiner Kraft und gerüstet ist mit Macht.

Der Du stillest das Brausen des Meeres, das Brausen seiner Wellen und das Toben der Völker, daß sich entsetzen, die an denselben Enden wohnen.

Mendelssohn's Uebersetzungen sind häufig componirt worden, so von Naumann, Fasch, Romberg, Spohr und Andern, aber die meisten dieser Compositionen sind matt und ohne besonderen Gehalt.

15) „Auferstehungs-Oratorium" für 4 Solostimmen, 2 Chöre und großes Orchester. 1785.

16) „Cantate" in the Praise of Handel: To mourn o'er thee I call not, für 2 Chöre. 1785 in London componirt.

Eine sehr schöne Arie aus einer englischen Cantate, wahrscheinlich aus der vorstehenden, ist im zweiten Hefte der „Cäcilia" mitgetheilt.

17) „Der Sieg des Messias", Cantate von Tode. 1784 oder 1785 für den Schweriner Hof componirt.

18) „Cantus lugubris" in obitum Friderici Magni Borussorum Regis ad voces alternas magnamque Orchestram accommodatus et in sollemnibus Exsequiis de V. ante Idus Septembres MDCCLXXXVI. Potsdami celebratis peractus praecipiente Joanne Friderico Reichardt Concentus aulici Magistro. Opus sumtu auctoris aeri incisum[1]).

Wir sind nun an Reichardt's bedeutendstem Werke der früheren Periode angekommen. Hören wir, was er selbst darüber sagt:

„Den Freunden des Gesanges ist es vielleicht angenehm, ehe sie sich mit dieser Cantate beschäftigen, die Idee zu wissen, nach welcher ich die aus sechszehn gleichförmigen Strophen bestehende Ode des Marquis Luchesini bearbeitet habe[2]). Hier ist sie:

„Die Sänger sind in Solostimmen, in ein kleines und in ein großes Chor abgetheilt.

„Nach der klagenden Ouverture aus c, die äußerst langsam gehen muß, singt eine Discantstimme allein und ohne Wiederholungen die erste fragende Strophe: Welchen Mann? (Quem virum) und das große Chor antwortet mit der zweiten Strophe: Er, den die Sonne (Quo nihil sol) — dann wird die erste nochmals von zwei andern Stimmen, Alt und Tenor gesungen und der Chor antwortet mit der dritten: Er, den so oft (Ille, quem sensit) — dann häufen sich die Fragenden und drei Stimmen aus dem kleinen Chore, zwei Soprane und Baß beginnen auf's Neue mit den Worten der ersten Strophe, nach welchen das große Chor die vierte bringt: Er, der die Gränzen (Ille, qui fines) — und sie ausführlicher verarbeitet, bis beide Chöre sammt den einzelnen Solostimmen die Verse aus der zweiten Strophe wieder ergreifen: Er sinket (Ille Rex eheu! occubuit perenne flendus in aevum) und damit klagend schließen. Dies ist ein Hauptabschnitt.

---

[1]) Der Clavierauszug erschien unter dem einfachen Titel: „Trauercantate auf den Tod Friedrich's II." Ein vollständiger Clavierauszug dieses Werkes ist auch in der „Cäcilia" abgedruckt. Eine vorzüglich gut gestochene Partitur erschien in Paris; man subscribirte darauf mit einem holländischen Ducaten.

[2]) Die Ode war ursprünglich in lateinischer Sprache gedichtet. Ramler übersetzte sie unter dem Titel: „Ermunterung", Trauercantate von Luchesini, in's Deutsche.

„Die fünfte Strophe: Nun sitzt auf dieser Stirne der Tod (Insidet fronti impia mors) — ist ein Quartett für vier Solostimmen, zwei Discante, Tenor und Baß.

„Die sechste: Aber sein feuriger Geist (Attamen lethi impatiens), mit der ein neuer Abschnitt in C beginnt, singen alle Baßstimmen des großen Chors in starkem Unisono. Das ganze volle Chor fällt mit der siebenten ein: Dein Name, Friederich! (Sed tuum nomen Friederice). Hier gilt es den Himmlischen und dem ihnen zugesellten Helden. — Die achte Strophe: Deine glorreichen Wohlthaten (Clara post funus benefacta) singt erst das kleine Chor; bei den Worten: Der friedebegleitenden Künste Chor (Chorusque artium pacis) drängt sich das Große erst ganz leise, dann mit einem großen Crescendo an, und beide wiederholen nun die Worte: Deine glorreichen Wohlthaten. — Die neunte Strophe: Die Musen verehren dich (Aurea musae cithara) singt eine Discantstimme allein; darauf fallen mit der zehnten: Dich, der du vormals (Corda queis olim) alle Bässe des großen Chors mit jenem starken Unisono wieder ein. Zwei Soprane und ein Tenor singen nun die eilfte Strophe: Dich, den Beschützer des Rechts (Te canent aequo); mit der zwölften kommen noch zwei Solisten, Alt und Baß hinzu. Mit den Wohlthaten, die da hergezählt werden, häufen sich auch die Stimmen, die dreizehnte Strophe singt das ganze kleine Chor, worauf sich nun der Satz von oben bei den Worten: Der Künste Chor, den Vater des Vaterlandes zu feiern, von dem so viele große Wohlthaten mit so vieler Wahrheit aufgezählt werden konnten, wiederholt. Hier schließt der Abschnitt in C. Er ist Maestoso überschrieben und ich wünschte sehr, daß er niemals Allegro ausgeführt werden möge.

„Es bleiben die C Pauken von diesem Chor in leiser, zitternder Bewegung, und die Es und C Hörner nach einander eintretend, machen mit dem Posaunenchore, das in As eintritt, einen feierlichen Uebergang, der die letzte Anrufung vorbereitet. Beide Chöre singen nun bald abwechselnd, bald zusammen die drei letzten Strophen. Nachdem das Chor förmlich geschlossen hat, ergreift's nach einer kleinen Pause noch einmal die Worte: Der Enkel Thaten (facta nepotum) und schließt so.

„Bei dem ächt königlichen Leichenbegängniß in Potsdam wurde diese Trauermusik bei der allerfeierlichsten Stille von dem zum ersten

Male vereinigten doppelten königl. Orchester mit einer Kraft und Würde ausgeführt, die mir durchaus nichts zu wünschen übrig ließ".

Die im saphischen Sylbenmaaße gedichtete sehr schöne Ode war in der That ein würdiger Vorwurf für den begeisterten Tonsetzer. Man darf kühn behaupten, daß dieser hier ein Meisterwerk geschaffen hat, das jeder Schöpfung anderer großer Meister an die Seite gesetzt werden darf. Es ist eine Einheit, ein Fluß und eine Begeisteruug in dieser Composition und dabei eine Kunst der Arbeit, die dieselbe bewundernswerth machen. Mit diesem Werke stellt sich Reichardt auf eine Stufe mit unseren größten Tondichtern. Kein Ton, keine Wendung stört die Harmonie des Eindruckes, Alles ist groß, edel und erhaben, dem unvergänglichen Andenken eines solchen Königs würdig.

Durch diese Trauercantate hat sich Reichardt bei seinen Zeitgenossen den ehrenden Namen des Meisters der Töne erworben. Mußten wir es früher beklagen, daß er von dem Pfade Händel's und Bach's abgewichen war, so zeigt er sich hier ganz von deren Kunstgeist erfüllt, aber zu seiner deutschen Innerlichkeit tritt verklärend die Anmuth und Milde italienischer Formenschönheit. Der Schüler eines Händel, Bach, Gluck und Leo ist seinen Meistern ebenbürtig geworden.

Während wir diese Worte schreiben, drängt sich uns überzeugend die Nichtigkeit alles Ruhmes und aller künstlerischen Erfolge auf. Jeder Künstler ringt nach dem Phantom: Unsterblichkeit, jeder strebt Werke zu schaffen, die die Nachwelt liebend bewahrt und wie Wenigen ist es doch vergönnt, mehr als ihren Namen auf dieselbe zu vererben! Unerbittlich schreitet die Zeit über das hinweg, was wir sorgend gehegt und unter Mühe und Thränen, ja mit unserem Herzblut groß gezogen haben. Neue Gebilde der Kunst überfluten das Vorhandene und das neue Geschlecht sieht bewundernd und staunend Neues täglich wieder gebähren. Wir beklagen versunkene, vor Jahrtausenden in Staub und Trümmer gefallene Städte und ihre untergegangene Herrlichkeit; kaum wissen wir noch anzugeben, wo sie einst standen und blühten und zu Reichthum und Macht empor wuchsen, kaum vermögen uns armselige Ruinen einen Begriff von ihrer ehemaligen Pracht und Größe zu geben. Die Zeit ist über sie hinweggeschritten.

Sowie die Geschichte der Völker stellt sich uns auch die der Kunst dar. Wie viel Hohes und Schönes liegt auch da auf ewig begraben. Kaum vermag uns der Forscher Namen und Titel zu nennen und von

Ehre und Ruhm zu erzählen, den frühere Tage huldigend dem Genius dargebracht. Aber wo sind die bewunderten Zeugnisse menschlichen Strebens und schöpferischer Thätigkeit, von denen uns die Kunstgeschichte Kunde gibt? Das Riesenweib: Zeit hat ihren Fuß darüber gesetzt und vernichtet und zertreten, was für die Ewigkeit geschaffen schien. Die Geschichte der Welt verliert sich in so fernen Zeiten, daß wir ihr bis zu ihrem Ursprunge nicht zu folgen vermögen. Die Geschichte der Kunst, namentlich die der Musik, ist dagegen eine neue. Sie geht nur wenige Jahrhunderte zurück und doch wie viele Verluste haben wir zu beklagen! Es scheint erst der neuesten Zeit vorbehalten zu sein, unter Schutt und Trümmern zu wühlen und das noch zu retten und zu Tage zu fördern, was uns erhalten blieb. Die Sicherung dessen, was man einmal sein eigen nennen kann, ist so wichtig wie das Streben nach neuem Besitz. Schelte man daher nicht unsere Zeit ob ihrer Armuth an großen kunstgeschichtlichen Thaten; auch der Fleiß des Forschers hat seine Berechtigung, und auch der rastlosen Mühe, mit der man alle Branchen unserer Kunsthistorie an- und auszubauen sucht, gebührt Anerkennung. Vieles ist uns bereits wieder gewonnen worden, mancher Name ist uns kein leerer Schall mehr und an so mancher bewunderten Schöpfung früherer Jahrhunderte vermögen wir uns heute wieder zu erbauen und zu erfreuen.

Verfolgt nun das vorliegende Buch zunächst nur den Zweck, von Reichardt's Werken und Wirken wieder zu beleben, was fast verloren und was so lange verkannt war, so freut es uns doppelt, daß wir dadurch nicht nur unserem Meister gerecht werden, sondern ihm auch einen Zoll der Dankbarkeit zugleich abtragen können. Er hat mit der Herausgabe seines Kunstmagazins zuerst der historischen Kunstforschung die Bahn gebrochen. Er hat nicht blos in Deutschland, sondern überhaupt die ersten Versuche gemacht, die alten Meister wieder aufzufrischen und einem neuen Geschlechte durch anderes als durch bloße Worte Kunde zu geben von den herrlichen Werken vergangener Zeiten. Seit der Herausgabe des Kunstmagazins sind nun 82 Jahre verflossen und schon thut es noth, für den wackeren Verfasser desselben zu thun, was er für seine Vorgänger unternahm.

Die Zeit ist eine reifere und empfängliche geworden; die äußere in der Kunstwelt herrschende Stille und Ruhe begünstigte ein Zurückgehen, eine gewisse innerliche Beschaulichkeit. Möchten doch unsere Bemühungen für Reichardt mit mehr Theilnahme und Interesse auf-

genommen werden, als seiner Zeit die seinigen für seine Kunstvorfahren.

Die Ouverture zum Cantus lugubris (Grave 4/4) hat ganz die Form derjenigen zur italienischen Passion (Haupt-, Neben- und Schlußsatz). Sie hat somit gerade die rechte Dauer, um auf das Kommende vorzubereiten, ohne den Hörer und seine Empfindung zu ermüden. Der erste c moll Accord (ff) wird eingesetzt von den Streichinstrumenten (con sordini), von 4 Fagotten, 2 Es- und 2 C-Hörnern, 3 Posaunen, gedämpften Pauken und der Orgel; im Verlaufe des Hauptsatzes treten tief gehaltene Flöten mildernd zu den Geigen, und beim Beginne des Mittelsatzes, der nun ohne Dämpfer gespielt wird, gesellen sich zu den übrigen Instrumenten klare Oboen.

Unmittelbar nach dem ersten c moll Accorde beginnt p, eine ernste, würdige, dem Ausdruck männlichen Schmerzes sehr schön entsprechende Melodie, die im dritten Tacte von einem zweiten ff des Orchesters (Accord der Unterdominante) unterbrochen wird, dann aber leise auf der Oberdominante forttönt, zum Forte sich steigert, im Diminuendo wieder verklingt und zum Schlusse des Hauptsatzes (G) führt.

Der Mittelsatz setzt hell in Es ein, die in den Geigen durch die Accordtöne hinaufstrebende Melodie scheint nach oben zu deuten, dorthin, wo der Verklärte seine ewige Heimath gefunden hat. Breite Accorde (ff) ertönen dabei aus den Blasinstrumenten. So groß und schön dieser Aufschwung auch ist, so vermag er doch nicht lange die Klage um den Verlornen zurückzudrängen. Das ff endet und eine seufzende, wie durch Thränen gebrochene Melodie führt zu den wehmüthigen Motiven des Hauptsatzes zurück (von B nach C). Wieder macht der Mittelsatz den Versuch, in der früheren erhebenden Weise beruhigend einzutreten, aber wie nun selbst von Schmerz überwältigt, im Forte verharrend, so daß die frühere unterdrückte Klage nun zum lauten Aufschrei wird, geht sein aufstrebendes Motiv sofort in jene gebrochene Melodie, in welche vorher schon der erste Theil des Mittelsatzes sich verlor, über.

Der Schlußsatz, wieder das Motiv des Hauptsatzes ergreifend, aber nun mit scharfen, einschneidenden Accenten in der Ausführung, schließt im verhallenden pp und leitet unmittelbar zum ersten Sopransolo: „Welchen Mann, welchen Helden, welchen entrissenen Vater seiner Stadt beweint die öffentliche Trauer? Woher dieß Klagegeschrei, mit dem die Völker der Tempel Hallen erfüllen?“ Der schmerzlich er-

regten unruhigen Melodie, die von den Streichinstrumenten nur umhaucht ist, folgt (ff) der erste Chor, hier wieder die Geigen mit dem Motive des Mittelsatzes (Es), groß und prächtig: „Er, den die Sonne nicht größer zu sehen wünschen darf, so unermeßlich auch der Raum ist, den sie erleuchtet", dann in die klagenden Töne des Hauptsatzes übergehend, endet er: „Er sinkt, König Friederich sinkt ewig beweint in's Grab". Ein Satz von ausgezeichneter Wirkung.

Die Altsolostimme ergreift nun das Thema des Soprans und wiederholt, kunstreich vom Tenor imitirt, die erste fragende Strophe. Wieder antwortet der volle Chor (As) und die Geigen versuchen es, das Mittelsatzmotiv nochmals zu erfassen, aber sie werden vom Strome des gewaltigen Unisono's mit fortgerissen, in das nach den ersten Accorden der Chor übergeht und bis zum Schlusse der Strophe verharrt: „Er, den so oft mit drohendem Angesichte als Sieger der Feind mit bebendem Herzen gefühlt, ihm so oft mit zurückgelassenen Fahnen den Rücken gekehrt".

Auf's Neue setzt die erste Melodie ein, nun im Baße, von zwei Sopranstimmen gefolgt, welche die Motive desselben kunstvoll nachahmen. Der folgende Chor (G): „Er, der die Gränzen des Reiches durch selbst verdiente Triumphe erweiterte, der so viel trotzenden Völkern Gesetze gab: Er allein Unzählbaren gleich", zeigt nun auch eine schönere und reichere Arbeit in der Führung der Chorstimmen, als wir sie seither bei Reichardt zu finden gewohnt waren, und ist durchaus von würdigem und großem Ausdrucke.

Das Ritornell des Soloquartetts: „Nun sitzt auf dieser Stirne der Tod, nun schweigen diese Lippen, von denen sich honigreiche Beredsamkeit ergoß, die auch die härtesten Seelen erweichete", wird von zwei Es-Hörnern begonnen, denen sich nach einander zwei Flöten und zwei Fagotte anschließen. Mit dem Eintritt des Tenors setzen die Streichinstrumente mit einer sehr einfachen Begleitung ein, die den Gesang nur leise trägt und unterstützt und in den Pausen immer wieder von breiten Accorden der Bläser abgelöst wird; der Wechsel zwischen den Blase- und Streichinstrumenten ist überhaupt ein sehr angenehmer und wirkungsvoller und bildet im Verein mit dem der vier Solosingstimmen ein zwar einfaches, aber dennoch sehr sinn- und farbenreiches Tongemälde.

Der dritte Satz mit seinem erschütternden Unisono der Baßstimmen auf den Worten: „Aber sein feuriger Geist durchbrach die Riegel

des Grabes, ihm öffnete sich der Sitz, den die Tugend den Schatten der ewig Seligen aufbewahrte", und dem darauf folgenden prächtigen, vollen Chore mit den figurirten Geigenstimmen: „Dein Name, Friederich! hatte schon die hohe Schwelle des Olymps erreicht, ehe du noch, den Himmlischen zugesellt, unsern Gelübden dich anzurufen vergönnetest", bildet den schönsten Contrast zu der vom kleineren Chor gesungenen, nur von Oboen und Fagotten und den Bässen accompagnirten Strophe: „Deine glorreichen Wohlthaten erheben dich noch jenseits des Grabes als einen Vater des Vaterlandes, und der friedebegleitenden Künste Chor benetzt mit Thränen deinen Leichenstein". Allmälig schließt sich diesen Worten der große Chor an, sein Pianissimo geht nach und nach in Forte und Fortissimo über, bis mit siegender Gewalt unter Anwendung der Motive der Strophe: „Dein Name" nun alle Stimmen nochmals den Preis des Verklärten anheben und jubelnd fortführen. Dann, nachdem Chor und Orchester verstummt sind, beginnen einzelne Stimmen, zuerst Sopran, dann Tenor, nun beide zusammen, zuletzt das Soloquartett, die rühmlichen und großen Handlungen und Eigenschaften des verewigten Königs aufzuzählen. Wieder spielen hier die Blasinstrumente im Accompagnement eine große Rolle. Die Solostimmen werden endlich vom kleinen Chore aufgenommen, dann setzt der große Chor, wie schon vorher, nochmals im Pianissimo ein und endet allmälig zum Fortissimo anschwellend, im Siegesjubel diese Nummer.

Der Schlußchor[1]) (As 6/4) vom vollen Orchester (darunter 4 Hörner, 4 Fagotte, 4 Pauken, C, G, As und Dis) begleitet, beginnt pp mit wirbelnden Pauken, denen sich allmälig die Hörner und Fagotte und endlich in schwungvollem Rhythmus das ganze Orchester gesellt. Der Chorsatz ist einfach, die Bewegung liegt hauptsächlich in den Instrumenten; der kleine Chor mit harmonischen Zwischenspielen im Wechsel mit dem großen bildet dann in seinem Zusammentritte mit

---

[1]) „So erhalte denn, da du in den Rath der Seligen aufgenommen bist, erhalte dein erhabenes Geschlecht und vermehre den Ruhm und Glanz des preußischen Namens bis in das späteste Alter.

„Begnadige, o Anbetungswürdiger! die glücklich angefangenen Unternehmungen, nun dir die neue Hoffnung des frohlockenden Reiches die letzten Pflichten erweiset, die letzten Worte zu deiner heiligen Asche spricht.

„Durch dauerndes Erz und durch die Jahrbücher der Welt werde jede deiner Tugenden und mehr noch durch der Enkel Thaten den künftigen Jahrhunderten kund".

diesem einen volltönenden achtstimmigen. Es ist selbstverständlich, daß auch dieser Satz würdig, ernst und groß zu Ende geführt wird.

Von ganz vorzüglicher Wirkung mußten in der Orchestrirung die vier Fagotte sein, besonders wenn man sich den vollen, runden und doch milden Ton denkt, den die Bläser des vorigen Jahrhunderts auf diesem Instrumente zu gewinnen wußten; aber auch die Anwendung von vier Hörnern und vier Pauken in dieser Weise ist neu.

Der „Cantus lugubris" ist eigentlich nur eine Gelegenheitscomposition. Aber es zeugt eben von der gränzenlosen Verehrung und Hochachtung, die Friedrich II. von allen seinen Zeitgenossen gezollt wurden, daß selbst ein Mann, der doch eigentlich Ursache hatte über den Regierungswechsel nicht gerade ungehalten zu sein, zu solcher Begeisterung für sein Andenken sich mitentflammen konnte. Dann ist es auffällig, wie dem Componisten die musikalische Wiedergabe von Texten gelingt, die in fremder Sprache geschrieben sind, so früher die italienische Passion und hier wieder der Trauergesang, während er in größeren Compositionen deutscher Texte weniger glücklich erscheint. Man hat auch diesem Werke Kälte und leeres, hohles Pathos zugeeignet. Wie viele aber unserer Critiker kennen wohl die Partitur desselben und wer von ihnen hat es je gehört, um seine ganze Wirkung erschöpfend beurtheilen zu können?[1])

---

[1]) Es möge hier auch noch ein anderes Urtheil über die Trauermusik Platz finden:

„Der „Cantus lugubris" ist eines der seltenen Werke, die je mehr gewinnen, je öfter man sie hört und je näher man sie untersucht. Wenn völliger Ausdruck des Affects, richtige, den Worten angemessene Declamation, hervorstechender neuer Gesang voll großer Gedanken und schöner Melodie, zugleich mit der ausgesuchtesten Instrumentalbegleitung, welche doch die Einfachheit des Ganzen nicht aufhebt, wenn alles dies die Hauptsache bei einer Singcomposition ist, so gehört diese Musik unzweifelhaft in die Classe der allerbesten, und man darf glauben, daß ihre gelungene Ausführung mit einem starken Chor und guten Solisten und einem Orchester, worunter viele große Virtuosen waren, während Fasch selbst die Orgel spielte, eine starke, rührende Wirkung gemacht haben muß. — Es gibt nur wenige mit so wahrem Gefühle und richtigem Urtheile verfertigte Singstücke, so ohne alle Auswüchse der Kunst und des Witzes, so treffend und mit den Worten harmonirend: Trauervoll und doch voll jener milden Würde, welche die Trauer eines ganzen Volkes über einen großen König erfordert".

Noch sei hier einer Anecdote gedacht, die Reichardt selbst in seinen Briefen aus Wien erzählt: „Ich denke mit Rührung noch immer daran, wie bei der Aufführung meiner Trauermusik beim Beginne des letzten Chores, dem ich durch einen eigenen Eingang einen imposanten Eintritt bereitet hatte, der mir aber trotzdem nicht kräftig

Wir kommen nun zu den dramatischen Werken Reichardt's, sie sind:

1) „Il genio della Russia e il genio della Prussia". Prolog bei Anwesenheit des Großfürsten Paul von Rußland, 1776 aufgeführt, (s. p. 267).

2) „La gioja dopo il duolo o le feste superbe". Drama per Musica in 3 Atti, 1776 auf die Genesung des Königs componirt.

3) „Arie" für die Mara, in die Oper „Angelica e Medoro", 1776.

4) „Arie di bravura" für dieselbe, in die Oper „Rodelinda", 1777.

5) Die Partien der Artemisia (Mara) und des Nicander's (Porporino) in der Oper „Artemisia", 1778.

6) „Ino", Duodrama von Brandes, 1779. Clavierauszug. Leipzig, bei Schwickert.

Brandes schreibt darüber in seiner Selbstbiographie: „Während meines Aufenthaltes in Dresden schrieb ich das Melodrama: „Ino", wozu der Kapellmeister Reichardt die Musik componirte. Es wurde nach und nach auf verschiedenen Theatern nicht ohne Beifall gegeben, machte aber bei weitem nicht so viel Glück als die „Ariadne"".

Wir wollen hier nicht von den Vorzügen und Schwächen melodramatischer Musikstücke reden, noch eine Abhandlung über dieselben geben. Benda, der die ersten Versuche in dieser Gattung machte, hatte darin auch das meiste Glück. Fanden die Werke seiner Nachfolger weniger Theilnahme, so liegt vielleicht die Schuld davon nicht sowohl in ihrem geringeren Werthe, als in dem geringeren Glücke, das sie hatten.

Interessant ist es, was Brandes später noch über sein Zusammentreffen mit Kirnberger und dessen Urtheil über die „Ino", schreibt: „Ich und meine Tochter besuchten den berühmten Musiker. In seinem Zimmer, das ziemlich geräumig war, fanden wir einen

---

und wirkungsvoll genug erschien, draußen auf dem großen Platze vor der Garnisonskirche plötzlich die Kanonen gelöst wurden. Ich ergriff den mir zunächst Stehenden heftig beim Arme und rief: Die Salve hat mir beim Anfange dieses Chors gefehlt. So schwebte es meiner Seele vor. Contrabäße, Pauken und Posaunen waren mir stets als unzureichend für den wünschenswerthen Effect vorgekommen".

Tisch, ein Bett, einige schlechte Stühle, einen altfränkischen, bestaubten Spiegel, ein Clavier, ein Repositorium voll Musikalien und das Bildniß seines Lieblings, des berühmten Seb. Bach. Als Kunstrichter war er mit meiner Einführung der Melodramen auf der deutschen Bühne nicht unzufrieden, lobte G. Benda's Musik, tadelte aber dagegen — wohl mit etwas zu viel Bitterkeit — Reichardt's Manier und besonders die Composition meiner „Ino“. Auch zu „Ariadne“ und „Medea“ wünschte er die Musik einfacher, weniger kleine Malerei und nur an den Stellen, wo die Handlung Ruhepunkte hätte, Zwischensätze, um den Eindruck des vorhergehenden Affects zu verstärken und den Inhalt des folgenden Textes vorzubereiten. Er äußerte, daß er selbst ein Muster nach seiner eigenen Idee entwerfen würde, worin der höchste Grad von Simplicität herrschen sollte, allein eine lang anhaltende, schmerzhafte Krankheit, die ihn endlich dahinraffte, verhinderte die Ausführung seines Vorhabens“.

Ino, des Kadmus Tochter und Schwester der unglücklichen Semele, hatte der Juno Zorn auf sich gezogen, weil sie den Sohn Jupiter's und ihrer Schwester, den Bachus, gesäugt hatte. Sie war an Athamas, des Aeolus Sohn, den König der Archomenier vermählt, dem sie zwei Söhne, den Learchus und den Melicertes geboren hatte.

Die Scene, in der das Melodrama spielt, stellt einen Theil der moluriſchen Felsen am Meere vor. Während der sehr leidenschaftlich und erregt gehaltenen Ouverture erscheint Ino schwermüthig auf dem Gipfel der Felsen. Sie ist mit ihren Söhnen in die Wildniß geflohen, um sie vor den Nachstellungen der Nephele, der Buhlerin ihres Gatten, zu schützen. Sie beklagt es, daß ihr dessen Liebe verloren gegangen und daß der Juno Haß und Rache sie fortwährend verfolge. Da naht Athamas bereuend und mit neuen Liebesschwüren. Ino wirft sich beglückt wieder in seine Arme und eilt hinweg, ihre Kinder zu holen. Ein heftiges Gewitter zieht herauf. Juno erscheint in einer Wolke und befiehlt dem Athamas die Gattin zu tödten, wo nicht, so würde sein ganzes Geschlecht vernichtet werden. Vergebens fleht er um Erbarmen. Der Göttin Rache ist unversöhnlich. Ein schneller Schlaf überwältigt den Unglücklichen, während dessen sein Gehirn zerrüttet wird. Athamas erwacht nach schrecklichen Träumen, als Ino mit den Söhnen naht. Das Glück des Wiedersehens ist nur ein kurzes, bald bricht der angedrohte Wahnsinn aus. Athamas tödtet seinen Sohn Learch. Verzweifelnd flieht Ino mit Melicert der Höhe der Berge zu. Schon

strebt ihnen Athamas nach, nirgends zeigt sich den Bedrängten ein Ausweg. Da ertönt ein lieblicher Gesang der Nereiden, die Ino und ihren Sohn einladen, bei ihnen Rettung zu suchen. Athamas im höchsten Grade der Wuth, mit emporgesträubten Haaren, stürmt schon die Felsen hinan; da wirft Ino den Sohn hinab in die Fluthen und stürzt sich ihm sofort selbst nach. Von nun an kehrt dem unselig Verblendeten das Bewußtsein allmälig wieder zurück, er sieht den Leichnam des Learch und Blut an seinen Händen, er sieht die Gattin und den andern Sohn in den Fluthen verschwinden. Der Tod erscheint ihm nun als Wohlthat. „Vollende — ruft er — deine Rache, Juno! Aus Erbarmen! Die Parze winkt! Ich folge! Empfangt mich ihr Furien, hinab, hinab zum Orkus!" Eine Stimme spricht darauf: „Vollendet ist nun Juno's Rache. Der Göttin Zorn ist nun versöhnt. Singt nun Triumph in vollen Chören, laßt frohe Jubellieder hören, daß Freude weit umher ertönt". Die Nereiden umkränzen Ino und Melicert, die sich unter feierlicher Musik nach und nach auf einem Muschelwagen, der von Tritonen gezogen wird, aus dem Meere erheben. Ein prächtiger, ächter Theaterchor, voll Glanz und jubelnder, rauschender Bewegung schließt das Schauspiel. Das ganze Stück ist reich an herrlichen Tonsätzen und köstlichen musikalischen Malereien, aber — wir müssen Kirnberger theilweise beistimmen. Die musikalischen Zwischenspiele und Schilderungen sind zu sehr ausgedehnt, sie thun der Handlung des Stückes zu sehr Eintrag und das Ganze konnte die gewünschte Wirkung nicht machen, so sehr man auch viele einzelne Vorzüge bewundern und anerkennen mußte. Es ist des Guten zu viel gethan.

7) Cephalus und Prokris. Ein Melodrama von Ramler. Clavierauszug. Leipzig, im Schwickert'schen Verlage. 1781.

Ein Bericht aus Leipzig vom 10. Juni 1777 sagt, daß Reichardt mit der ihm eigenen Stärke obiges Duodrama componirt habe und nun nach Hamburg reisen wolle, um es dort aufführen zu lassen. Dieses Vorhaben kam auch zur Ausführung. „Cephalus und Prokris" wurde mit großem Beifalle noch 1777 in Hamburg gegeben. Es war auch das erste Reichardt'sche Stück, das auf dem deutschen Theater in Berlin zur Darstellung kam. Der berühmte Schauspieler Christ spielte den Cephalus und ein Liebling des Berliner Publikums, Demoiselle Döbbelin die Prokris. Die erste Aufführung fand am 25. Februar 1778, Wiederholungen hatten am 28. Februar, 1. 2. und

7. März statt. Der Abgang Christ's am 2. April dürfte wohl fernere Repetitionen verhindert haben.

Forkel in seinem musikalischen Almanach für Deutschland 1783 äußert sich gelegentlich der Anzeige des Clavierauszugs über das vorstehende Werk also: „Benda hat durch zwei Meisterstücke seine Nachfolger in dieser Gattung so sehr außer Vortheil gesetzt, daß sie schwerlich auf diesem Wege noch viel Ruhm erjagen werden. Gerade so ging es vor Jahren mit Yorik's empfindsamen Reisen, gegen welche keine Nachahmung, so viel deren auch sein mochten, den Vergleich aushalten konnte. Indessen, wenn sie auch ihrem Muster nicht beikamen, so konnten sie doch eine angenehme Lectüre geben. Hier ist der nämliche Fall. Reichardt's Composition wird den Liebhabern der Musik zur schönen Unterhaltung dienen". — Cephalus, ein Sohn des Deioneus war mit Prokris, des Erechtheus Tochter, kurze Zeit vermählt, als er einst am frühen Morgen auf dem hymettischen Gebirge jagte. Hier erblickte ihn Aurora, gewann ihn lieb und entführte ihn. Cephalus jedoch blieb von der Göttin Liebe ungerührt und da er nur immer wünschte, zu seiner inniggeliebten Prokris wiederkehren zu dürfen, so entließ ihn Aurora, jedoch mit dem Bedeuten, daß es ihm mit seiner Vermählten nicht nach Wunsch ergehen würde. Diese Worte erregten seine Eifersucht. Unter einer Verkleidung suchte er der Prokris Liebe zu gewinnen und als ihm dies scheinbar gelungen war, gab er sich ihr zu erkennen und klagte sie, die gegen ihn ebenfalls von Mißtrauen erfüllt war, der Untreue an.

Eine sehr feurige und schwungvolle Ouverture (Allegro e con Spirito, F. $^4/_4$) bildet die Einleitung zu Reichardt's zweitem Melodrama. Die Scene stellt eine Gegend im Walde dar, zur Seite ein Fels mit einer Höhle, vor welcher Büsche stehen.

Prokris, ehedem eine Jägerin im Gefolge Dianen's, kennt die Liebe Aurorens zu ihrem Gatten und vermuthet nun, daß beide diesen einsamen Ort zu heimlichen Zusammenkünften auserschen haben möchten. Hier will sie den Meineidigen, den sie dennoch so sehr liebt, überraschen und, findet sie ihn schuldig, tödten. Die Stelle (Andante F. $^2/_4$), in der die von innerer Qual Verzehrte dem Cephalus zuruft, zu ihr zurückzukommen, ist dem Componisten ganz besonders gelungen. Eine zitternde, gebrochene Melodie, erst ein- dann zweistimmig, malt den bedauernswerthen Seelenzustand des unglücklichen Weibes sehr treffend; seufzend hebt und senkt sich die Weise, bricht wie von Thränen

erstickt ab, um bald darauf nur in erhöhtem Schmerze wieder zu ertönen. Dann beklagt sie die eigene Verblendung, die sie selbst in den Augen des Gatten treulos erscheinen läßt. Ein Jagdchor hinter der Scene (Hoboen, Hörner und Fagotte), zuerst in äußerster Ferne, dann immer näher erklingend und das Echo weckend, verkündet Dianens Vorüberzug. Vergebens strebt Prokris darnach, die Göttin selbst zu sehen. Der zum Weibe Gewordenen ist es nicht mehr vergönnt, der göttlichen Jungfrau Angesicht zu schauen, doch weiß sie, daß diese der Unschuld Versucher haßt, die Verbrecher straft und daß ihre Pfeile tödtlich sind. So beschließt sie denn, die ihr ehedem Geneigte um Schutz und Rache anzuflehen. Aber nicht den, den sie liebt, den Betrogenen, nein, nur die Verführerin, die freche Tochter des Titanen, einer Brut entstammt, die der ganze Himmel haßt, soll allein der Strafe verfallen. Mitten in diesen Racheschwüren hört sie nahende Schritte. Zitternd verbirgt sie sich in der Höhle. Die Musik, jetzt in f moll, kehrt zu den Motiven und Sätzen der Ouverture zurück. Hyale, eine Nymphe aus dem Jagdgefolge Dianens, der Prokris aber unsichtbar, tritt mit den Worten auf: „Die Wahrheit willst du wissen? Unbesonnene! sie wird dein Unglück sein. Liebe deinen Cephalus und fleuch!" Vergebens fleht Prokris ihre frühere Freundin um weitere Aufklärung dieser dunklen, schrecklichen Worte an. Sie selbst vermag sie nur nach den Gedanken, die sie augenblicklich erfüllen, auf des Gatten Untreue zu deuten. Wieder kommt nun ein herrlicher Tonsatz (Larghetto. Des. $^3/_8$). Prokris beklagt die Tage entschwundenen Glückes und weckt in ihrer Erinnerung alle seligen Momente ihrer Liebe. Sie vermag dem Geliebten nun nicht mehr zu zürnen, sie will ihn nur beschämen, dann ihm verzeihen. Ein langes Orchesterzwischenspiel unterbricht hier die Handlung. Cephalus mit einem Wurfspieße in der Hand tritt auf; Prokris hat sich auf's Neue in der Höhle verborgen. Er jagt ein weißes, seltenes Reh, das schon seit drei Morgen sich ihm von ferne zeigt. Es soll der Liebesgöttin als Opfer bluten und ihm seiner Prokris Neigung wieder gewinnen. Er wähnt die Gattin im Hause noch geborgen, schlafend, von süßen Träumen umgaukelt. Wie glücklich wird er sein, wenn er sich ihre volle Liebe wieder zu erringen vermag. Ein lange hingehaltener, schwellender Oboeton, späterhin von den Flöten und Fagotten aufgenommen und weiter geführt und dazu eine unruhig wogende Begleitungsfigur in den Geigen malen die Ankunft Aurorens. „Ehren konnte ich dich — so ruft

ihr Cephalus entgegen, — aber lieben kann ich nur die Schönste der Sterblichen. Durch meinen Eid und siebenfach durch meine Liebe bin ich an Prokris Herz gefesselt". Er macht sich Vorwürfe, daß er die Gabe Aurorens, die ihm gestattete sich zu verwandeln, benützt und so sich und der Geliebten trübe Stunden bereitet hat. Bewegt durch so viele Worte und Betheurungen, die ihr Liebe und Glück verkünden, macht Prokris hinter dem Gebüsche eine Bewegung. Cephalus sieht durch die Zweige ihr weißes Gewand schimmern und wähnt das weiße Reh zu erblicken. Er schleudert den unfehlbaren Wurfspieß nach der Höhle und trifft und tödtet damit die Geliebte. Prokris stirbt, sich glücklich preisend, da sie die Gewißheit, des Gatten Liebe nicht verloren zu haben, mit sich in's Grab nehmen kann. Der Schluß der Dichtung schildert des Cephalus Verzweiflung. Plötzlich sieht er sich all' seines Glückes, aller frohen Hoffnung durch sich selbst beraubt. Sein wilder Schmerz, seine Klagen geben dem Componisten zu den mannigfaltigsten Schilderungen von Seelenzuständen Veranlassung, wie denn überhaupt das ganze Stück nur eine Reihe von Stimmungen malt, die in ihrer Aufeinanderfolge alle Gemüthsbewegungen und alle Abstufungen leidenschaftlicher Erregtheit vorführen und so dem Tonsetzer Gelegenheit verschaffen, seine ganze Kunst in der Darstellung der Empfindungen des menschlichen Herzens zu zeigen.

Das ist unserem Meister hier meist auch vorzüglich geglückt. Wie die Sätze, welche die Dichtung Wort für Wort begleiten, so sind auch die Instrumentalpartien vortrefflich, so namentlich das Jagdgemälde und der Sonnenaufgang. Aber wenn auch nicht in so hohem Maaße wie in der Ino, wiederholt sich doch auch hier der frühere Mißstand: die Composition erscheint zu gedehnt. Ihre Tiefe und Schönheit auch zugegeben, bleibt es doch zu beklagen, daß so oft die Handlung durch die Musik zu sehr aufgehalten und in die Länge gezogen wird, wodurch nothwendig die Gesammtwirkung beeinträchtigt und gestört werden mußte. Am Ende des Clavierauszugs gibt Reichardt einige Partien des Werkes für Gesang eingerichtet: „Der Prokris Liebesklagen", „des Cephalus Liebeshoffnungen" und „dessen schmerzlichen Jammer um die verlorne Gattin". Drei vortreffliche Gesangstücke.

8) „Panthée". Tragedie lyrique en 4 Actes. Poëme par Berguin. 1785. (s. p. 350).

9) „Tamerlan". Tragedie lyrique en 4 Actes. Poëme par Morelle de Mandenville. 1785. (s. p. 350).

Letztere Oper kam erst 15 Jahre nach ihrer Entstehung, am 16. October 1800, als Festoper am Geburtstage der Königin=Mutter in Berlin zur Aufführung und zwar mit einem Beifalle, wie sich ihn seit Gluck's „Iphigenie" keine andere tragische Oper zu rühmen hatte. Der Dichter Schaum hatte die Textübersetzung besorgt. Der Componist wurde von der Theaterdirection für sein Werk mit 500 Thlrn. honorirt. Kurz nach dieser Aufführung erschienen zwei Heftchen, deren eines Gesänge, das andere Märsche und Tänze aus „Tamerlan" enthält.

Ersteres gibt folgende Piecen:

1) Arie der Seida: A la faveur des ombres (Durch Nacht und schwarze Schatten. Larghetto. As. 3/4).

2) Scene derselben: Tout cede à l'effort de vos armes (Ach, alles weicht deinen Waffen. Adagio. a. 4/4).

3) Bravourarie derselben: Cher époux d'une tendre mere (Theurer Mann, ach, der liebenden Mutter. Allegretto. A. 4/4).

4) Bravourarie derselben: Au tendre nom de pere (Beim süßen Namen Vater. Andante. Es. 4/4).

5) Duett. Seida und Moctar: La mort la plus cruelle (Der Tod in tausend Qualen. Andante. B. 4/4).

6) Chor: Dieu juste (Herr, du Richter. Adagio. As. 4/4).

Das zweite Heft enthält:

1) Einen Tartarenmarsch (Allegro e con brio. h. 4/4).

2) Einen Tartarentanz (Presto. D. 2/4).

3) Einen Krönungsmarsch (Allegro maestoso. D. 4/4).

4) Einige Balletmusiken.

Uns liegen von dieser Oper Reichardt's nur die beiden genannten Heftchen vor. Im ersteren sind es besonders die beiden ersten Nummern, die uns zusagen. Einfache getragene Gesänge gelingen unserem Meister immer am besten, und mit geringen äußern Mitteln vermag er leidenschaftliche und ergreifende Gemüthsbewegungen vortrefflich zu schildern. Weniger dagegen sind die Bravourarien zu rühmen. Das blos Brillante und Glänzende, das nur auf Effect Berechnete ist nicht sein Fach. Sieht man die beiden Arien unter 3 und 4 näher an, so muß man es begreiflich finden, daß seiner Zeit die Mara sich weigerte die für sie geschriebene Bravourarie zu singen. Sie war an die Tonsätze der italienischen Meister gewöhnt, an denen sich blendende Aeußerlichkeiten wie von selbst ansetzten. Einfach und schön ist auch das Duett, aber von ganz besonders edler und ergreifender Wirkung der Chor unter Nr. 6. Unter den Märschen und Tänzen ist

manches recht characteristisch. Doch ist das Wilde und Rauhe der Tartarenmusik dem Componisten besser als das Gefällige und Anmuthige in den übrigen Piecen geglückt[1]).

Von den nachstehenden Singspielen können wir leider nur wenig mehr als die bloße Titelangabe mittheilen.

10) „Das blaue Ungeheuer".

11) „Der Hufschmied". Oper in 2 Acten. 1779 in Hamburg am 17. und 27. December aufgeführt, ohne zu gefallen.

12) „Der Holzhauer oder: die drei Wünsche", eine comische Oper.

13) „Liebe nur beglückt", ein deutsches Singschauspiel in drei Acten. 1781 in Dessau, in der Buchhandlung der Gelehrten, 1782 im Clavierauszuge, in Petersburg bei Breitkopf verlegt. Zwei Arien daraus enthält die dritte Sammlung der Oden und Lieder, 1781.

14) „Der Bleidecker", eine ernsthafte Oper von Ahorn. Eine Arie aus dieser ungedruckten Oper findet sich in der von J. H. Voß herausgegebenen „poetischen Blumenlese für das Jahr 1778".

Außer diesen größeren Werken schrieb Reichardt noch eine Anzahl von Opern- und Concertarien, wie dies aus den Programmen der Concerts spirituels ersichtlich ist:

---

[1]) Rochlitz über die Musik des Tamerlan:

„Die Bruchstücke der Oper Reichardt's, die uns vorliegen, setzen uns nicht in den Stand, über das Ganze zu urtheilen, geben aber den Beweis, daß der Componist, wie der Mann es muß — dem, als zum rechten Ziele führend befundenen und in seinen Hauptwerken immer verfolgten Wege auch hier treu bleibt, unbekümmert, ob mehr äußere Vortheile für ihn daraus entspringen würden, wenn er einen andern, gerade jetzt mehr betretenen Pfad wählte. Gleich der Musik Gluck's ist die Reichardt's reiner und voller Ausdruck dessen, was im Texte liegt: nicht weniger, aber auch nicht mehr. Ohne allein glänzen und den Dichter sowohl als den Schauspieler drücken und hin und wieder wohl gar vernichten zu wollen, weit entfernt, die Worte nur als Vehikel der Aufstellung und Verbindung ganz freier musikalischer Ideen zu gebrauchen und den Sänger zu zwingen, hie und da aufzuhören, diese oder jene Person und nur Sänger zu sein, — will der Componist in dieser Gattung nichts sein, als Freund und Bundesgenosse des Dichters, verlangt aber auch durchaus Dichter, die im Allgemeinen schon den Namen nicht mit Unrecht führen und wirklich musikalisch-dramatische Dichter sind, verlangt endlich auch Sänger, die Menschen von Kenntniß, Geschmack, Gefühl und wahre Schauspieler sind. Es scheint mir dies so ganz zuverlässig der Fall zu sein, daß ich ohne Bedenken von der Bühne, der es gelingt dergleichen Kunstwerke zur bleibenden Zufriedenheit des Publikums zu executiren, und von dem Publikum, das ein edleres und bleibendes Interesse an ihnen nimmt, ohne beide näher zu kennen, ein sehr günstiges Urtheil zu fällen wagen würde".

Im ersten Concert des Jahres 1783 sang Demois. Niclas das Rondeau: „Numi, se giusti siete".

Im zweiten: Murschhäuser eine Ariette auf denselben Text, und im dritten eine Scene aus einer italienischen Oper: „Un aura di speranza" mit obligatem Fagott.

Im vierten trat Concialini mit einer Arie: „Ah, non sai, bella Serena" auf.

Im fünften die Niclas abermals mit einem Rondeau: „Luci amate, a roi non chieto".

Im zweiten Concert des Jahres 1784 kam eine Scene: „Alfine è in mio potere" aus der Oper „Armida" zur Aufführung. Im dritten eine aus „Didone abbandonata: Ah, non lasciarmi, nò".

Noch bleibt hier der verschiedenen italienischen Scenen zu gedenken, die Reichardt für die Königin Marie Antoinette von Frankreich geschrieben hat, sowie der Scene aus: „Piramo e Thisbe", welche Madame Saint-Huberty im „Concert spirituel" zu Paris sang (s. p. 350[1]).

Wir kommen nun zu einem sehr wichtigen Theile der Reichardtschen Schöpfungen: zu seinen Liedcompositionen. Wir haben seine Thätigkeit in allen Compositionsgattungen bisher verfolgt. Sie ist keine geringe. Bereits liegen uns, von des Meisters Streben und Begabung zeugend, einzelne Werke ersten Ranges vor. Aber mit besonderer Vorliebe wandte er sich doch immer wieder der Liedercomposition zu und hier offenbarte er denn auch eine staunenswerthe Fruchtbarkeit und eine bewundernswürdige Begabung.

Reichardt's Lieder sind meist in einzelnen größeren Sammlungen erschienen, die wir hier der Reihe nach aufzählen und dann in ihrer Gesammtheit besprechen wollen.

---

[1]) Antoinette Cecile Clavel, genannt Saint-Huberty, eine berühmte französische Opernsängerin, wurde 1756 zu Toul geboren, erhielt von Lemoyne ihre musikalische Ausbildung und betrat zuerst in Warschau die Bühne; von da ging sie nach Berlin und Straßburg und 1777 nach Paris. Gluck, der ihre Vorzüge erkannte, zeichnete sie aus und bald steigerte sich die Gunst des Publikums für sie bis zum Enthusiasmus. 1790 verheirathete sie sich mit dem Grafen d'Entraigues, dessen Geliebte sie schon seit längerer Zeit war und emigrirte mit ihm, als die Revolution ausbrach. Nachdem Beide an verschiedenen Orten längere Zeit gelebt hatten, wohnten sie zuletzt 1812 in der Nähe Londons in einem Landhause, in welchem sie am 22. Juli des genannten Jahres von ihrem Kammerdiener ermordet wurden.

Reichardt'sche Lieder finden sich:

1) Im Göttinger Musenalmanach 1775: „Lyda" von Klopstock.

2) In den von Voß redigirten Musenalmanachen vom Jahre 1777 an bis zum Jahre 1798[1]).

3) Oden und Lieder von Klopstock, Stolberg, Claudius und Hölty. Mit Melodien beim Clavier zu singen. Berlin, 1779, bei Joachim Pauli[2]).

Den Dichtern dieser Lieder:

Dank Euch, Freunde, für Euern Gesang,
In Melodien tön' Euch mein Dank.
O wär' er Euch süß, dieser Dank,
Wie mir Euer Gesang.

Ein guter Rath statt der Vorrede:

Ich hatte eine Zeitlang die Gewohnheit, die viele andere gute Leute auch haben, daß ich jede neue Sammlung durchspielte, und dann urtheilte ich gemeinhin davon, wie viele andere gute Leute auch zu ur-

---

[1]) 1777: „Aufmunterung zur Freude" von Hölty. „Morgenlied eines Bauersmanns" von Claudius. 1778: „Der befreite Sclave" von Hölty. 1779: „Mailied" und: „An den Mond"; beide von demselben. 1780: „Morgenlied eines Jünglings". 1784: „An einen Veilchenstrauß" von Reichardt. 1789: „Wechselgesang" von Stolberg. „Minnelied" von Hölty. „Trauergesang" von einem alten Rabbinen. 1791: „An den Genius der Menschlichkeit" von Voß. 1794: „Todtenklage" von Stolberg. „Das Begräbniß" von Voß, wie alle nachfolgenden Gedichte. „Die Veredlung". 1795: „Das Grab". 1796: „Die erneute Menschheit". „Aufmunterung". „Spinnlied". „Vor dem Braten". 1797: „Die Abendstille". „Waldgesang". „Frühlingstanz". „Tafellied". „Naturfreude". 1798: „Der Lustgang". „Der Erwartende". „Huldigung". „Die Näherin". „Das Röschen" von Baggesen.

[2]) Selmar und Selma, v. Klopstock. An die Natur, und: Frauenlob, v. Stolberg. Trinklied im Winter, v. Hölty. Täglich zu singen, v. Claudius. Die Schiffende, und: Die Laube, v. Hölty. Der Frühling, v. Claudius. Die frühen Gräber, v. Klopstock. Winterlied, v. Stolberg. Er liegt und schläft an meinem Herzen, v. Claudius. Schnitterlied, v. Hölty. An eine Quelle, und: Phidele, v. Claudius. Maigesang, Lebenspflichten, und: An den Mond, v. Hölty. Badelied, v. Stolberg. Lyda, v. Klopstock. Mailied, und: Die Seligkeit der Liebenden, v. Hölty. Die Mutter bei der Wiege, v. Claudius. Das Traumbild, Die Geliebte und: An den Mond, v. Hölty. Phidile, v. Claudius. Der befreite Sclave, Laura, und: Die Schale der Vergessenheit, v. Hölty. Ich bin vergnügt, v. Claudius. Thränen der Liebe, v. Stolberg. Abendlied, und: Morgenlied eines Bauersmanns, v. Claudius. Das Traumbild, v. Hölty. Der Mann im Lehnstuhl, und: Rheinweinlied (in zweifacher Bearbeitung), v. Claudius. Trinklied im Mai, v. Hölty. Abendlied, v. Claudius. An Cidli, v. Klopstock. Aufmunterung zur Freude, v. Hölty.

theilen pflegen: ein paar Lieder ausgenommen, die mir sehr gut gefallen, taugt die Sammlung eben nicht viel. Und dann konnte ich's nicht begreifen, wie der Schöpfer von solch' einem paar Liedern das übrige so kalt und unbedeutend hatte hinschlendern können. Bis denn einmal ein liebes Weib oder ein lieber Mann, die meinem Herzen werth waren, ganz andere Lieder aus derselben Sammlung ihre Liebeslieder nannten. Wenn ich das wieder nicht begreifen konnte, so sangen sie mir ihre Lieder und ich erstaunte, wie ich die so ganz hatte verkennen können. Das geschah mir öfter; ich faßt' es und zog mir die gute Lehre daraus, die ich Euch hier zu Eurem und meinem Frommen herschreiben will: „Wählt Euch, wenn Ihr die Liedersammlung in die Hand nehmt, nach den Worten, nur gerade die Lieder aus, die eben zu der Zeit auf Euren Gemüthszustand passen, da werdet Ihr Euch so ganz hineinsingen, daß es eine Freude für Euch und mich sein wird. Zu einer anderen Zeit werden wieder andere Lieder Euch das sein, was Euch jene vorher waren, und so könnt Ihr mir und Euch sehr leicht das Vergnügen verschaffen, daß Euch zuletzt die ganze Sammlung gefällt. Ich kanns versichern, daß ich kein Lied dieser Sammlung anders componirte, als wenn mich mein Herz dazu trieb". In der Ankündigung versprach ich, die meisten Lieder sollten „Lieder der Fröhlichkeit" sein; ich kann aber nicht dafür, daß dennoch hier die meisten „Lieder der Liebe" sind. Berlin. Am ersten August 1779.

4) Oden und Lieder von Göthe, Bürger, Sprickmann, Voß und Thomsen, mit Melodien beim Clavier zu singen. Zweiter Theil. Berlin, 1780. Bei J. Pauli[1]).

---

[1]) Blume der Wiese, aus Göthe's Claudine. Selma, und: Trinklied für Freie, v. Voß. An Doris, v. Thomsen. Das Veilchen auf der Wiese stand, aus Göthe's Erwin und Elmire. Das Mädel das ich meine, v. Bürger. Dora, v. Sprickmann. Die Schlummernde, und: der Bleidecker, v. Voß. (Steht als Arie aus einer ungedruckten Oper v. Ahorn gedichtet, im Voß'schen Musenalmanach 1778). Ihr verblühet süße Rosen, aus Göthe's Erwin. Bräutigamslied, v. E. O. Celsus an Emma, v. O. An Doris, v. Thomsen. Mirtill, wenn deine Lippen. Von einem Weibe (nach der ich lange schon vergeblich forschte, um ihr mit ganzer Seele für dieses herrliche sapphische Lied zu danken). Meiden liebe Hütte, v. Sprickmann. An den Mond, v. Voß. An Daphnen's Clavier, und: der Abend, v. L. M. Nichts kann mir Freude, v. Voß. Mit vollen Athemzügen, aus Göthe's Erwin. An Dora, und: Trudchen, v. Sprickmann. Lust am Liebchen, v. Bürger. Bei Nacht, v. L. M. Als ich die Nachtigall hörte, v. W. S. Trautel, v. Bürger. Der Vorsichtige, v. O. Das neue Leben, v. Bürger. Bei Lottens Bildniß. Sehnsucht

Auch ein guter Rath statt der Vorrede:

Es macht mir Vergnügen, daß die Fortsetzung meiner in letzter Messe herausgekommenen Oden und Lieder so bald von mir verlangt wird, und ich wünsche den Freunden des Gesanges so viel Vergnügen dadurch zu gewähren als nur möglich, deshalb will ich hier einen guten Rath herschreiben, der nicht weniger wichtig ist, als der, den ich beim ersten Theile gab. Ich habe bemerkt, daß man, so hübsch man auch meine Lieder sang, doch fast nie den rechten Gang dazu traf, und da ich dem Dinge nachspürte, fand ich, daß alle die, die den rechten Gang verfehlten, erst die Noten davon als ein melodisches Stück für sich gespielt und dann erst die Worte dazu genommen hatten. Das ist der Art, wie ich die Lieder componire gerade entgegen. Meine Melodien entstehen jederzeit aus wiederholtem Lesen des Gedichtes von selbst, ohne daß ich darnach suche, und Alles was ich weiter daran thue, ist dieses, daß ich sie so lange mit kleinen Abänderungen wiederhole und sie nicht eher aufschreibe, als bis ich fühle und erkenne, daß der grammatische, logische, pathetische und musikalische Accent so gut miteinander verbunden sind, daß die Melodie richtig spricht und angenehm singt und das nicht für Eine Strophe, sondern für alle. Soll man das nun aber so gut im Vortrage fühlen und erkennen, so muß der Sänger vorher die Worte ganz lesen und so lange lesen, bis er fühlt, daß er sie mit wahrem Ausdrucke liest und dann erst sie singen".

5) Oden und Lieder. Dritter Theil. 1781[1]).

6) Gedichte von Karoline Christiane Louise Rudolphi. Erste Sammlung. Herausgegeben und mit einigen Melodien begleitet von J. Fr. Reichardt. Berlin, 1781. Zweite verbesserte Auflage. Wolfenbüttel, in Commission der Schulbuchhandlung. 1787[2]).

---

v. Thomsen. Könnt' ich mein Liebchen kaufen, v. Bürger. Lina, v. Sprickmann. Du, deren Arme mich.

[1]) Wie Feld und Au, Mailied, Das Wasser rauscht, und: Bundeslied, v. Göthe. Gar hochgeboren ist der Mann, v. Herder. Schlaf' sanft mein Kind. Wem Gott das seltene Glück verlieh, v. Herder. Mein Mädchen war mir ungetreu, Feige Gedanken, bängliches Schwanken, und: Im Felde schleich' ich, v. Göthe. O selig, selig Thal der Liebe, O weh hinab in's Thal, Im säuselnden Winde, Und wenn sich auch die Seele schließt, und: Ueber die Berge, über die Wellen, v. Herder. Warum ziehst du mich unwiderstehlich, v. Göthe. Liebliches Kind, aus Claudine, mit zwei Melodien. In meinem Bette, v. Herder. Zwei Scenen aus: Liebe nur beglückt.

[2]) Rudolphi, geb. zu Berlin 1750, Vorsteherin einer Erziehungsanstalt zu Henna bei Hamburg, lebte dann von 1803 bis zu ihrem Tode 1811 in Heidelberg.

Mit freudigem Gefühle gebe ich den zarten Edlen, deren Herz für Wahrheit und Schönheit offen ist, diese lieblichen Früchte des reinsten, edelsten Herzens und freue mich ihres frohen Genusses und des Freudethränen-Opfers für meine Freundin. Berlin, 24. Dezemb. 1780. Reichardt.

7) Lieder für Kinder, aus Campe's Kinderbibliothek, mit Melodien beim Clavier zu singen. Hamburg, in der Herold'schen Buchhandlung. 1781[1]).

8) Lieder für Kinder. Zweiter Theil. Hamburg, 1781[2]).

Von den Liedern der ersten Sammlung hat Reichardt 17 componirt; ein Theil dieser Compositionen findet sich in den Liedern für Kinder, die übrigen sollen den Gedichten beigegeben sein; leider fehlen aber diese Beilagen in dem uns vorliegenden Exemplare der Poesien der Rudolfi. Aus einer vom Herausgeber ausgehenden Pränumerationsanzeige in der Berl. Literatur- und Theaterzeitung 1780 geht hervor, daß Reichardt zu den singbaren Liedern seine und seines lieben Weibes Melodien im Formate des Buches beifügen wolle.

[1]) An ein kleines Mädchen, v. Schink. Des kleinen Friedrichs Geburtstag, Das Kinderspiel, v. Overbeck. Fritzchens Lob des Landlebens, v. Ll. Der Thau auf Rosenblättern, v. Krauseneck. Morgenlied, v. Rudolphi. Täglich zu singen, v. Claudius. An die Sonne. Fickchens Wiegenlied, v. C. Sehnsucht nach dem Frühlinge. Die Steckenreiter, v. Overbeck. Das Glück der Wohlthätigkeit. Fritzchens Abendgedanken, v. Overbeck. Badelied, v. Mn. Auf ein ausländisches Gewächs, v. G. Schmidt. Die Güte Gottes, v. St. Abendlied, v. Claudius. An Menschen. Der alte Landmann an seinen Sohn, v. Hölty. Als die Frühlingssonne auf mein Zimmer schien, Fritzchens Gebet, Das Kind am Morgen, und Fritzchen, als der Mai da war, v. Overbeck. Franz und Fritz, v. Goekingk. Fritzchens Morgengedanken, v. Overbeck. Frühgesang, v. Rudolphi. Morgenlied eines frommen Mädchens, v. Kreuzfeldt. Lied junger Hirten, v. Overbeck. Des Morgens im Walde, v. Rudolphi. Der Menschenfreund. An die Nachtigall, v. Rudolphi. Der Mai, v. Hageborn. Aufmunterung zur Freude, v. Hölty. Ich bin vergnügt, v. Claudius. Die guten Beispiele, v. Fuchs. Zufriedenheit, v. Aemilia. Du bist zu beneiden, v. Overbeck. Einladung an zwei Freundinnen, v. Amalia. An ein kleines Landmädchen, v. Overbeck. Loblied, v. Kleist. Wiegenlied, v. Jacobi. Die Luft ist blau. Louischen. Winterlied, und: Freude über Gott, v. Overbeck. Frühlingslied. An eine welke Rose. Der Frühling. Lied eines Schiffenden, v. Richter. Die aufgehende Sonne. Die Weisheit, v. Overbeck. An einen tugendhaften Jüngling. An einem Frühlingsmorgen, v. Rudolphi. Am Fenster bei Mondschein. Der frohe Bauer.

[2]) Der Schmetterling. Vom Werth des Lebens, v. Rudolphi. Preis der Jugend, v. Götz. Des Morgens, und: Das Nordlicht, v. Rudolphi. Im Winter, v. Weise. Der glückliche Bauer, v. Gleim. Christel, v. v. St. Lob des Winters, v. Aemilia. Winterlied, v. Stolberg. Lied, v. Richter. Spaziergang im Februar, v. v. H. Mitleid, v. Rudolphi. Pilgerlied, v. Weise. Abendlied. Der

Das zweite Heft hat eine schöne Vorrede: „An die Jugend". Dieser Aufsatz stand zum Theil schon 1777 in den „Ephemeriten der Menschheit." Reichardt hat ihn mit einigen Erweiterungen hier wieder abdrucken lassen. Leider gestattet es der uns verfügbare Raum nicht, die herzlichen Worte, mit denen der Verfasser die Kinder zum Rein- und Gutsingen aufzumuntern sucht, hier folgen zu lassen.

Er spricht zuerst davon, warum es nützlich und angenehm ist, rein und richtig singen zu lernen. Dann erzählt er, welch' kräftiges Mittel der Gesang zur Aufmunterung, zu unschuldiger Freude, zur Zufriedenheit, zur Ruhe des Gemüths ist, und wie viele glückliche Stunden er ihm selbst verdanke. So wichtig ihm aber auch Kenntnisse und Gesangsfertigkeit erscheinen, so will er doch nicht, daß die Kinder diejenige Zeit, die sie zur Erlangung wichtigerer Vortheile benützen könnten, auf den Gesang verwenden sollen; nur einen Theil ihrer Neben- und Spielstunden sollen sie zur Aneignung so schöner Kunst benützen; die Uebung im Gesange soll zugleich eine Erholung für sie sein.

9) Frohe Lieder für deutsche Männer, ein Versuch zu Liedern im Volkston, in frohen Gesellschaften ohne Begleitung zu singen. Dessau, in der Buchhandlung der Gelehrten. 1781.

„Wie ich mir für uns gehörige Liedermelodien denke, von solcher Art habe ich vor kurzem deutschen Männern zu Liedern, die sich für deutsche Männer ziemen, einige in die Hand gegeben". (Kunstmagazin).

10) Lieder im Kunstmagazin. Erster Band. Berlin, 1782[1]).

Sturm, und: An einem Frühlingsmorgen, v. Rudolphi. Herbstlied, v. Jacobi. Der Bauer, v. Gleim. Fritz am Weihnachtsabend, v. C. An ein neugebornes Kind, v. Rudolphi. Frühlingslied. Fritzchens guter Vorsatz, v. Overbeck. Lied eines Fröhlichen. Junker Hans, v. Overbeck. Der Aufschub, v. Weise. Ein Frühlingsliedchen, v. Gleim. Ein Liedchen. Fritzchen an ein paar Tauben, v. Overbeck. Am Geburtstage, v. Siewna. Morgenlied. Der Abend. Lied eines Schwindsüchtigen, v. Claudius. Der Greis, v. Siewna. An den Mond, v. v. St. An die Tugend, v. Schmidt. Fritzchen an Lotte, und: Der Pflug, v. Overbeck. Auf ein andermal bedächtiger, v. Wehnert. Malchen, v. Kühl. Fritzchens Morgenlied, Fritzchens Tischgedanken und dessen Dankgebet, Fritzchen nach der Arbeit. An den Tod, und: Erndtelied, von Overbeck.

[1]) I. Stück: Oden von Klopstock: Die Gestirne, zuerst im Clavierauszuge, dann 4stimmig. Der Jüngling, und: An Cidli.

II. Stück: Die höchste Glückseligkeit, zuerst 4stimmig, dann im Clavierauszuge. Schlachtgesang. Bardale.

III. Stück: Lieder, im Chor zu singen. Gedichte von Carol. Rudolphi.

11) Lieder von Kleist, Uz, Hagedorn und andern Dichtern. Im Verlag der Grotkau'schen Armenschule in Schlesien. 1782.

12) Lieder v. Gleim u. Jacobi. Gotha, b. Ettinger. 1782[1]).

13) Kleine Clavier- und Singstücke. Königsberg, 1783[2]).

Man braucht nicht einmal das Unermeßliche, was überhaupt musikalisch producirt wird, in's Auge zu fassen, um die Worte, mit denen der alte fürstlich Thurn- und Taxis'sche Kapellmeister Riepel

---

Das Glück des Lebens. An einem Frühlingsmorgen. Das ist ein köstlich Ding, dem Herrn danken! An Gott.

IV. Stück: Geistliche Lieder von Lavater: Gottes Nähe. Ermunterung. Lieder für Kinder: Fritzchen nach der Arbeit, von Overbeck. Frühlingsliedchen.

[1]) Von Jacobi: An Chloe. Chloe an Thyrsis. Thyrsis. Leiser nannt' ich deinen Namen. Liebes Mädchen, ist es wahr? Chloe! kennst du noch die Stunde? Wenn am Morgenhimmel glänzend. Wer hat in jenen Schatten. Elegie. Wiedererinnerung.

Von Gleim: An ein Veilchen. An Solly. An Jacoby. Der glückliche Bauer.

[2]) Cramer über dieses Werk: Reichardt, der aus einer der Grillen, die man jedem guten Kopf verzeihen muß und kann, in die unfruchtbaren, dürren Haiden des syllabischen Volksgesangs ausgeritten war, kehrt hier wieder in die blühendere Region der gebildeten, würdigen Melodie zurück und liefert uns eine Anzahl von Liedern, unter denen nicht wenige von wahrer, edler Schönheit sind, ein dem Geiste des Gedichts völlig passender Körper, der Seele des Liedes verschwisterte Seele. Bei solcher Acquisition kann sich in der That das musikalische Publikum freuen und sich zu der fruchtbaren Ader dieses ergiebigen Componisten Glück wünschen: .

1) An Elisen; sanft, schwermüthig. 2) Eine italienische Strophe aus dem Petrarch. Vortrefflich. 3) Lied aus Herder's Volksliedern. 4) Lied zwoer Schwestern an ihr Gärtchen. 5) Volkslied (Morgenständchen) von Shakespeare. 10) Französisches Lied vor Marmontel. Allerliebst und so in den französ. Nationalchansonettengeist hineingearbeitet, daß man schwören sollte, Rameau wäre der Verfasser. ~~11) Volkslied von Herder.~~ Characteristisches Waldhornstück. 12) Bürger's Ballade: „Ein Ritter ritt. 13) Rondeau. Treffliches kleines Stückchen, so äußerst comisch als neu. Man muß es mit der Pantomime singen und beim Schlusse: „Von Belinden! In dem Grübchen! Ihren Busen!" die Hände wie verwundernd in die Höhe heben. 19) Ach! an dem Ufer dieser Quelle. Weises rührendstes und bestes Lied, b moll, voll künstlicher Modulationen und mit einem sehr schönen enharmonischen Uebergang; der Schluß, ein Muster eines meisterhaft ausgedrückten pathetischen Accents. 20) Wend', o wende diesen Blick. Von gleicher Schönheit. 23) Epigramm von Stolberg. Gute Malerei, richtige Declamation. 24) Im jungen Nachtigallenhain. 26) O Cypria, bekränzte Rosenkränze, von Brückner. Naiv, rührend. 28) Comische Parodie der 30ten Ode des Horaz. 31) ~~Lied~~ v. Rousseau. Sehr empfindungsvoll, mehr im deutschen als französischen Tone, aber nur besser darum. 32) Sonett von Petrarch. Der Leckerbissen der Sammlung; meisterhaft, leidenschaftlich, eines Gluck würdig. 33) Viens Aurore.

alle seine trefflichen theoretischen Werke schloß: „Die Musik ist ein unerschöpfliches Meer" begreiflich zu finden. Schon die Productivität einzelner Tonsetzer nöthigt uns dazu, die Wahrheit dieses Ausspruches anzuerkennen.

Neben einer großen Anzahl von andern Reichardt'schen Werken bleiben uns nun noch über zweihundert Liedcompositionen hier zu betrachten. Es läßt sich auf das Einzelne dabei selbstverständlich nicht eingehen, sondern nur des Meisters Thätigkeit auf diesem Gebiete in seiner Gesammtheit in's Auge fassen.

Ein Componist, der neben so bedeutender sonstiger Thätigkeit in einem Zeitraume weniger Jahre auch noch eine solche bedeutende Zahl von Liedern in Musik setzt, zieht, urtheilt man überhaupt nach dem ersten Eindrucke, den Vorwurf einer gewissen Flüchtigkeit auf sich, was dem allgemeinen Urtheile über seine Leistungen nicht günstig sein kann. Man würde jedoch Reichardt Unrecht thun, wollte man ihn der Oberflächlichkeit oder Lässigkeit in seinen Arbeiten beschuldigen. Es müßte ihm überhaupt mit seiner Kunst und mit dem, was er als Künstler leistete, gar nicht so ernst gewesen sein, als es ihm in der That war, wenn es bei ihm jemals auf eine handwerks-, ja fabrikmäßige Productivität, wie wir sie heute bei so vielen Tonsetzern finden, abgesehen gewesen wäre. Ihm war es gewiß nicht darum zu thun, blos ein nach oberflächlichen Neuigkeiten verlangendes Publikum abzufüttern, sondern was er unternahm, entsprang aus innerem Antrieb und entstand, weil ihm das Schaffen als solches Herzensbedürfniß war. Aber nicht dieser Grund allein möge hier gelten. Wir wissen, daß die bessern Componisten jener Zeit bestrebt waren, selbst in Liedern von kleinstem Umfange und bei der möglichsten Einfachheit, wirkliche Kunstwerke zu schaffen. Das kleinste Lied nämlich kann vermöge seiner Kleinheit befähigt sein, eine viel höhere ästhetische Wirkung zu machen, als kleine Producte anderer Künste. Je kürzer die Zeitmomente sind, in die eine musikalische Idee zusammengedrängt erscheint, um so mehr vermag man in ihnen plastisch zu wirken. Kommt nun zum Tone noch das Wort, der poetische Gedanke zum musikalischen, sind beide künstlerisch in Eins verschmolzen, so kann das Gemüth dadurch plötzlich ergriffen, ja bis zur augenblicklichen Begeisterung gebracht werden. Diese aber hervorzurufen, ist sowohl die nächste Aufgabe, als auch der Triumph der Lyrik. Von vielen unserer guten Liedercomponisten, wenn sie auch nur eine mäßige Anzahl von Liedern gesetzt haben, hat man einige

ganz kleine, in denen sich aber mit der Wahrheit des Wortausdruckes die Schönheit der äußeren musikalischen Umkleidung vereint und die deßhalb so wunderbar wirken. Beweise für diese Behauptung vermöchten wir vom deutschen Liedervater Hiller an bis auf unsere Zeit genug aufzustellen; wir wollen jedoch hier nur an eines jener zauberischen Liederchen erinnern, das wir Alle kennen und das uns Allen das Herz schon bewegt hat, an Mendelssohn's: „Leise zieht durch mein Gemüth". Um solche Lieder zu schaffen, braucht man nicht eben ein großer Componist zu sein. Oft, sehr oft gelingt gerade diese Art von Liedern sonst wenig genannten Tonsetzern, ja auch manchmal bloßen Dilettanten am vorzüglichsten; geht man daher die Reihe der Lieblingsmelodien, die wir besitzen, durch, so stößt man auf gar viele obscure Namen, während man denen von Tonsetzern, die zu den besten zählen, verhältnißmäßig weniger häufig begegnet.

Gellert und Hagedorn waren die ersten Dichter, in deren Poesien sich die Lyrik in einer für musikalische Einkleidung brauchbaren Form offenbarte. Sie fanden sofort einen zahlreichen Componistenkreis, der, sich ihnen anschließend, bestrebt war, ihre Lieder zum Gemeingut zu machen. Noch aber existirte eine Liedform gar nicht; sie mußte erst erfunden und ausgebildet werden.

Die künstliche, vielstimmige, figurirte, die man in den Chorgesängen und Cantaten bis in die Mitte des XVIII. Jahrhunderts benutzt hatte, erschien nicht mehr geeignet, sie wollte sich weder angenehm, noch populär gestalten lassen. Um nun zunächst der Melodie freien Spielraum gewinnen zu können, galt es, sich von der Mehrstimmigkeit völlig loszusagen und sich darauf zu beschränken, dem Gesange, um doch den stetigen Accordwechsel anzudeuten, einen künstlich accompagnirenden interessanten Baß entgegen zu setzen. Vermochte man das erstrebte Ziel auf diesem Wege auch nicht ganz zu erreichen, so wirkte doch wenigstens die Einfachheit des zweistimmigen Satzes wohlthuend und die Beschränkung der Mittel zwang zu sinnreicher Benützung derselben. Diese Neugestaltung der Liedform ging zumeist von den Berliner Tonkünstlern aus[1]). Graun, Kirnberger, Richelmann, Agricola, Marpurg, Schale, Krause, Quanz, Janitsch, Sack und Andere warfen sich mit Vorliebe auf die neue Compositions-

---

[1]) Wichtige Sammlungen aus dieser Periode sind: Oden mit Melodien. 2 Thle. Berlin, 1753—56. Berlinische Oden und Lieder. 3 Thle. Leipzig, 1756—63.

gattung und bald konnten dickleibige Sammlungen von Melodien mit Clavierbegleitung der Oeffentlichkeit übergeben werden. Diese neuen Lieder aber hatten die Eigenthümlichkeit, so mit ihrem Baße verwachsen zu sein, daß die obere ohne die Unterstimme nicht wohl bestehen konnte. Noch war man also zu völliger Freiheit in der Melodiebildung nicht gelangt. Bezeichnend für die allgemein herrschende Ansicht über die neue Form und für deren Begründer ist der Umstand, daß sie ihre ersten Versuche anonym erscheinen ließen, weil sie den Tadel der Kunstgelehrten, die namentlich die Compositionen weltlicher Lieder geringschätzend behandelten, fürchteten und sich vor dem Vorwurfe scheuten, ihre Zeit mit Kleinigkeiten zu vertrödeln.

C. Ph. E. Bach ging darauf um einen Schritt weiter, indem er, ohne sich an einen strengen, zweistimmigen Satz zu binden, wenn es die Wendung der Melodie zuließ, das magere Accompagnement mit einzelnen Accorden auszufüllen und zu beleben suchte. Dabei sind seine Melodien nicht nur äußerst künstlich gebildet, sondern auch auf das Mannigfaltigste rhythmisirt, und für den Wortausdruck wendet er eine solche Vervielfachung der Accente an, daß nicht selten einer den andern aufhebt. Trotzdem vermag er seine Kunst nicht bis zu einem speciell erschöpfenden Wortausdrucke zu steigern und daher glückt es ihm auch nur selten, den wirklichen Ton der Empfindung der Gedichte, die er componirt, zu treffen.

Auf Gellert und Hagedorn folgten zahlreiche Dichter, die schon durch höhere Lebendigkeit ihrer Poesien die Tonsetzer anziehen und begeistern mußten. Was die wohl liebenswürdige, aber unter den Fesseln frommer Orthodoxie eintönig gewordene Dichtung Gellert's und die zwar fröhliche, doch nur selten an's Herz sprechende, etwas frivole Hagedorn's nicht vermochte, das war der vom Geiste ächter Humanität erfüllten ihrer Nachfolger möglich. Weder eine aller Weltlust entsagende Frömmigkeit, noch eine aller Frömmigkeit entsagende Weltlust machte ihre Producte einseitig. Ihr Gesang wurde wirklicher Herzensgesang; dadurch gelang es ihnen fest und innig jenes heilige Band, das die Kunst nach ihrer ewigen Bestimmung um die Menschheit schlingen soll, zu flechten.

Der fröhliche Gleim, der gemüthliche Claudius, der naturbegeisterte Hölty, der Sänger glühender Liebeslieder, Jacobi, und der hoher Menschenliebe, Voß, die schwärmerischen Stolberge, der erhabene Klopstock, und mit ihnen Männer wie Herder, Kleist,

Uz, Bürger, Göcking und viele Andere dichteten und schufen uns jenen Liedersegen, um welchen alle andere Nationen die Deutsche beneiden müssen. Es ist begreiflich, daß die von der reichen Entfaltung der Literatur überhaupt und der lyrischen Poesie insbesondere zunächst berührten Tonsetzer sich mit ganzer Seele in die begeisternde Strömung, welche die Zeit erfüllte, hineinwarfen. Die glücklichen, unter dem Morgenrothe deutscher Dichtung zu schönerem Kunstleben erwachenden Musiker kannten nun vorerst keine höhere Aufgabe als die, dem Dichter zu folgen, ja sich und ihre Kunst ihm völlig unterzuordnen. Verzichtleistung auf jeden besondern Kunstaufwand wurde daher ein hervorstehender Zug der musikalischen Leistungen auf dem Gebiete der Liedcomposition in dieser Periode. Sich hineinzufühlen in des Dichters Geist, an jedes seiner Worte sich anzuschmiegen, wurde Ziel des Strebens. Man wollte Alles, was die Worte zu erheischen schienen, musikalisch ausdrücken, aber über das unumgänglich Nöthige auch nicht hinausgehen. Daher das Bestreben nach möglichster Einfachheit in der Darstellung und größter Oeconomie in der Benützung der Mittel; besonderen musikalischen Gehalt in eine Liedcomposition zu legen, durch Originalität, Reichhaltigkeit und harmonische Begleitungskünste sie interessant, durch Textwiederholungen, durch Vor-, Zwischen- und Nachspiele sie umfangreicher zu machen, kam Niemanden in den Sinn und so mußte man denn endlich auch einen Wortausdruck gewinnen, der das Gedicht bis auf seine einzelnen Redetheile in erhöhter Bedeutung wiederzugeben im Stande war.

Die beiden Hauptvertreter dieser neuen Richtung waren Reichardt und sein Freund Schulz. Ersterer rang sich nur allmälig von dem Zwang der Grundsätze der älteren Schule los, letzterer adoptirte die neue Weise rascher und glücklicher; mit ihnen begann die Epoche der declamatorischen Musik. So ernst ihr Streben, so redlich ihr Wollen war, Meister des musikalischen Wortausdrucks zu werden, so vermochten sie doch vorläufig das Höchste hierin nicht zu erreichen; sie konnten nur die Periode der Classicität der Vocalmusik näher heranrücken. Es waren noch die Bemühungen vieler anderer ausgezeichneter Köpfe und Talente nöthig, um den Umschwung herbeizuführen, der zur Wahrheit, Schönheit und Kraft der Declamation auch die ideale Auffassung und Behandlung der Dichtungen fügen sollte. Der musikalische Wortausdruck kann in einem Gesangstücke treffend sein, ohne daß er durch besondere Schönheit das Herz rührt, durch be-

sondere Kraft den Geist erhebt. Zu dem Bestreben, dem Dichter ganz zu folgen, muß noch das hinzukommen, die Dichtung durch die mannigfachen Mittel, welche die Tonkunst namentlich durch das Accompagnement dem Gesange bietet, zu vergeistigen und zu heben.

Wir haben in der Einleitung bereits davon gesprochen, daß Reichardt häufig die Wichtigkeit einer organisch mit dem Gesange sich verbindenden Begleitung übersehen hat. Wir sind aber auch in unserer Zeit auf dem Punkte angelangt, wo das Accompagnement den Gesang vollständig überwuchert, so daß uns nicht mehr wie in Reichardt's Tagen Melodien mit Clavierbegleitung geboten werden, sondern complicirte Clavierstücke mit Begleitung des Gesangs, der leider gar zu häufig nicht einmal mehr auf die Bezeichnung Melodie Anspruch machen darf. Was uns anlangt, so gestehen wir offen, daß uns eine schöne, tief empfundene, sangbare Melodie mit der einfachsten Begleitung lieber ist, als das kunstvollste, reichste und unergründlichste Clavieraccompagnement, über der eine Gesangstimme, unsicher und unbestimmt umhertastend, vergebens bemüht ist, annähernd das zu geben, was ein schlichtes Musikverständniß mit dem Worte Melodie bezeichnet.

So sehr man sich auch gewöhnt hat auf die Liedercomponisten des vorigen Jahrhunderts herabzusehen, so sollte man doch den mächtigen Fortschritt, der durch die Ausbildung des declamatorischen Gesangs unbestreitbar durch sie angeregt wurde, nicht unterschätzen. Es galt ja nicht nur für das Lied, eine ganz neue Form zu schaffen, in der es als eigenthümliche Kunstgattung der Arie, wo das Wort oft in einer Fülle von Tönen verschwand, entgegentreten konnte, sondern man mußte auch streben, Populäres und Volksthümliches zu geben. Die Gesangsbildung (Stimmbildung) in Deutschland zwischen den Jahren 1776—86 war allenthalben noch gänzlich vernachlässigt. Instrumente zum Accompagnement waren noch nicht wie heute, wo unzählige Clavierfabriken die Welt förmlich mit Schwachstarktastenkasten (wie sie Beethoven nannte) überschwemmen, in fast jedem Hause zu finden, und wo man dergleichen Instrumente auch hatte, stand doch die Technik der Spieler hinter der unserer Tage unendlich weit zurück. Auch die Natur der Instrumente jener Zeit war von der der unserigen völlig verschieden. Auf den Kielflügeln konnte man nicht piano, auf den Clavichords nicht forte spielen. Wie viele Erfindungen mußten vorausgehen und wie viele Meister und Lehrer des Clavierspiels ihre Sendung erfüllt haben, ehe man den Zeitpunkt erreicht hatte, in dem selbst Dilettanten

im Stande sein konnten, befriedigend ein Accompagnement zu spielen, wie es z. B. in Schubert's „Erlkönig", in den „Müllerliedern", in der „Winterreise" u. s. w., oder wollen wir bis zu dem Extrem gehen, in Pierson's „neuesten Shakespeareliedern" vorliegt.

Noch ein anderer Moment ist hier in Betracht zu ziehen. Die meisten Melodien jener Zeit mußten zu mehreren Strophen passen; es sollten eben nur Melodien, Lieder sein. Besondere rhythmische Steigerungen konnte man also nicht anbringen, weil sonst gar leicht die folgenden Strophen ebenso dadurch verlieren konnten, als möglicher Weise die erste gewinnen.

Selbstverständlich können bei einer so reichen, schöpferischen Thätigkeit, wie die Reichardt's es war, nicht alle Producte von gleichem Werthe sein. So sehr er auch nach Vollendung des Wortausdrucks ringt, so gelingt ihm seine Absicht doch nicht immer. Der, bei aller frischen Empfindung, die ihn erfüllte, bei dem großen Talente, das ihn zur Composition befähigte, dennoch beständig sinnende und reflectirende Künstler geräth nicht selten auf Abwege, die uns unerklärlich erscheinen müssen. Häufig verschwendet er die Kraft an ganz uncomponirbaren Dichtungen, wie es z. B. viele der Klopstock'schen sind, oder er wird in seinem Bestreben nach Einfachheit so nüchtern, daß er einen blos syllabischen Mensuralgesang der flachsten Art selbst für einen gelungenen declamatorischen hält. Solche Mißgriffe vermochte er dann durch hundertfältige Gaben des Besten und Edelsten nicht vergessen zu machen und von Seite seiner Gegner war man gar sehr geschäftig, ihm seine Fehler hoch anzurechnen. Noch ein anderer Umstand dürfte einer allgemeineren Verbreitung seiner Lieder im Wege gestanden haben: viele derselben liegen für gewöhnliche Stimmen entschieden zu hoch. Er selbst hatte einen schönen Tenor, der ihm voraussichtlich die hohen Töne leicht ermöglichte; seine Frau war bekanntlich eine trefflich geschulte Sängerin, der die hohe Tonlage ebenfalls vollkommen zu Gebote gestanden haben mag. Diese günstigen Verhältnisse, zu denen noch sein beständiger Verkehr mit guten Sängern kam, mögen ihn gegenüber der practischen Forderungen, wie sie in Wirklichkeit in der weitaus größeren Anzahl des singenden Publikums sich vorfanden, minder behutsam und vorsichtig gemacht haben.

Doch nach all' diesen Ausstellungen nun auch zu den Vorzügen der Reichardt'schen Lieder dieser Periode. Hier gilt es nun vor allen Dingen das melodische Element zu betonen. Nicht alle seiner Me-

lodien sind befriedigend, erschöpfend oder nach unsern Begriffen schön und anziehend; aber alle sind eben doch Melodien, sie sind sangbar, fließend und faßlich. Weder bei den schwierigsten Texten, noch bei der Schilderung der heftigsten Gemüthsbewegungen, nie reißt ihm der Faden der Melodie, und so einfach und schlicht die meisten seiner Weisen auch sind, so ist doch keine der andern ähnlich, alle sind durch und durch von einander verschieden; wir haben keine Reminiscenz in den hunderten von Liedern gefunden, die wir von ihm gespielt und gesungen haben. Das hat uns auch zumeist veranlaßt auf ihn Riepel's schönes Wort von der Unerschöpflichkeit der Kunst anzuwenden. Und welche Mannigfaltigkeit der Empfindungen, Formen und Gestaltungen tritt uns hier entgegen. Da findet sich z. B. in den Liedern von Gleim und Jacobi eine Composition: „Chloe an Thyrsis" von Jacoby, die so frisch und wonnig erscheint, als wäre sie erst gestern entstanden. Oder wie schön ist das Liedchen aus Göthe's „Claudine": Blumen der Wiese. Ein ganz neuer Geist leuchtet aus ihm hervor.

Was so der innersten menschlichen Empfindung entströmt ist, kann nicht veralten. Das Menschengeschlecht vermag in verschiedenen Perioden seine Ansichten, seinen Glauben, seine Begriffe verschieden zu gestalten; die Empfindungen und Gefühle des Herzens aber bleiben immer dieselben, und das, was dasselbe rührt und bewegt, ist in allen Zeiten und unter allen Zonen das Gleiche. Vortrefflich ist der Ton der Klage, der Wehmuth, der Sehnsucht getroffen in den Liedern: „An Doris" von Thomsen, „An den Mond" von Voß, „Lina" von Sprickmann, „Elegie und Wiedererinnerung" von Jacobi. Seligere Liebesgesänge vermag man kaum anzustimmen wie die in den Liedern: „Lyda" von Klopstock, die „Laube" von Hölty, „Mirtill", „Celsus an Emma" oder im „Bräutigamslied" erklingenden. Und wie gibt sich der Componist den Freuden der Natur hin in den Melodien zu: „Süße, heilige Natur" und im „Badelied" von Stolberg, im „Schnitterlied" von Hölty, im „Abendlied" von Claudius. Innigeres als das Lied der Mutter vor der Wiege des schlafenden Söhnchens: „Er liegt und schläft" von Claudius läßt sich nicht denken. Dann wieder ertönt eine frische Volksweise in: „Das Mädel, das ich meine", und: „Wie selig, wer sein Liebchen hat" von Bürger, in: „An Solly" und: „Der glückliche Bauer" von Gleim, in: „Thyrsis" von Jacobi, in: „Ich bin vergnügt" von Claudius, und vor Allem

in den schönen Melodien zu Hölty's reizvollen und unvergänglichen Dichtungen: „Wer wollte sich mit Grillen plagen", und: „Rosen auf den Weg gestreut". Der Meister ist aber auch ein begeisterter Verehrer der Frauen und ein froher Gesellschafter, das beweist er in den Liedern: „Frauenlob" von Stolberg und im „Trinklied im Winter". Das Liedchen: „Phidele" von Voß ist ein Meisterstück humoristisch musikalischen Ausdruckes.

Wir haben es bisher mehrfach gerügt, daß Reichardt sich nur nothgedrungen zu einer Clavierbegleitung entschloß, die auf den Character der Dichtung näher eingeht und für die Melodie einen belebteren Hintergrund bildet. Daß jedoch diese Zurückhaltung bei ihm eine wohlüberlegte war, geht daraus hervor, daß schon in dieser frühen Periode unter seinen Liedern sich solche finden, die ein so reiches Accompagnement haben, wie wir es heute nur begehren können und die in der Gestalt, in der sie vorliegen, jedes moderne Liederheft zieren würden, z. B. „Die Schale der Vergessenheit" von Hölty, „Thränen der Liebe" von Stolberg, „Die frühen Gräber" und „An Cidli" von Klopstock, „Selma" von Voß und „Dora" von demselben, „Mirtill" u. s. w.

Im ersten Liederhefte aus dem Jahre 1779 steht noch keine Composition eines Göthe'schen Liedes. Es ist aber ganz wunderbar, wie dieser göttliche Dichter auf unsern Meister einzuwirken vermochte, denn gleich das erste Liedchen der zweiten Sammlung: „Blumen der Wiese" ist von einem ganz neuen Leben durchströmt und in seiner Art wirklich unübertrefflich. Göthe's Singspiel: „Erwin und Elmire" war 1775 erschienen; bald nachher schon scheint Reichardt dieses Stück, das so viele Tonsetzer begeistern und zur Composition anregen sollte, componirt zu haben, denn die zweite Sammlung aus dem Jahre 1780 enthält bereits zwei große Arien aus demselben: „Ihr verblühet, süße Rosen", und: „Mit vollen Athemzügen". Erst im Jahre 1791 und dann wieder 1793 wurden vollständige Clavierauszüge der Reichardtschen Musik zu „Erwin und Elmire" gedruckt und zwar nach einer 1790 unternommenen neuen Bearbeitung des Werkes Seitens des Tonsetzers. Spielt und singt man die beiden Scenen zuerst in der älteren Gestalt, wie sie die Sammlung von 1780 aufweist, so vermag man nicht zu begreifen, wie der Componist den Versuch machen konnte, Besseres als das bereits Vorhandene geben zu wollen. Namentlich ist die zweite Arie ganz hinreißend. Es spricht aber auf's Neue für den Zauber,

den Göthe's Poesien auf Reichardt ausübten, daß er nicht allein hier, sondern in sehr vielen andern Fällen wiederholt dieselben Worte ganz neu in Musik gesetzt oder doch an dem Vorhandenen unabläßig geändert und gefeilt hat und nie von seinen Tonsätzen völlig befriedigt zu sein schien. Auch diese beiden Arien haben im Clavierauszuge eine ganz veränderte Gestalt; zu der Arie: „Mit vollen Athemzügen" sind jedoch einzelne Motive herübergenommen.

Die dritte Sammlung der Oden und Lieder, 1781, die uns leider nicht vorliegt, enthält schon neun Göthe'sche Lieder; zu einem derselben der Arie aus Claudine „Liebliches Kind" finden sich wiederum zwei Melodien. Ueberhaupt zeigt dieses dritte Heft, das nur zwei Jahre nach dem ersten erschien, einen großen Fortschritt in der Wahl der Dichter. Nur Göthe und Herder sind als Verfasser der Texte genannt, und mit diesen Heroen der neuen Zeit beginnt der Componist selbst in ein neues Stadium seiner Kunstschöpfungen zu treten. Daß er übrigens die drei Sammlungen der Oden und Lieder nebst der Cantate „Ariadne" als seine Lieblingskinder schätzte und betrachtete, finden wir ganz begreiflich. Die musikalische Literatur zwischen 1779 und 1781 weist etwas diesen Sammlungen Aehnliches nicht auf.

Es blieben nun zunächst einige Worte über die Kinderlieder zu sagen, doch wollen wir die Bemerkungen darüber versparen, bis auch die beiden letzten, 1787 und 90 erschienenen Lieferungen zugleich mit in Betracht gezogen werden können.

Die Reichardt'schen Compositionen, die im Kunstmagazin vorliegen, sind zumeist ernste, vierstimmige Chorlieder und gehören wohl zu den besten und gelungensten Piecen dieser Gattung. Der Componist gibt darin ein Stück Hausmusik, das alle Beachtung verdiente und diese wohl auch finden würde, wenn wir ächter Hausmusik uns überhaupt noch rühmen dürften. Diese aber hat sich in Claviergeklimper aufgelöst und dazu ertönt im besten Falle irgend ein nichtssagendes Modeliedchen. Wo kommt es noch vor, daß der Vater oder die Mutter die Familienglieder um das Clavier versammelt und unter dem Gesange ernster oder froher Chorlieder Allen unvergeßliche und glückliche Stunden bereitet werden? Wie arm sind wir doch an Musikgenüssen im Hause geworden! Können Opern und Concerte, ja sogar Gesangvereine und Liedertafeln uns für dasjenige, was wir in der eigenen Familie entbehren müssen, entschädigen? Und dürfen wir überhaupt über Abnahme des Kunstsinnes noch klagen, wenn wir die Pflege ächten

Kunstgeistes in den Familien allenthalben so sehr vernachläßigt finden? Etwas Clavierspielen und das nothdürftige Trällern eines Liedes vermögen uns die Musikgenüsse, die das Haus allen seinen Gliedern bei verständigerem und einsichtsvollerem Betreiben der Kunst bieten würde und müßte, in keiner Weise zu ersetzen.

Noch bleibt uns der im ersten Stücke des Kunstmagazins befindliche Sologesang: „An Cidli" von Klopstock rühmend zu erwähnen. Es ist das ein ganz ausgezeichnetes, unübertreffliches Gesangstück, das jedoch nicht mit dem unter gleicher Ueberschrift in der ersten Sammlung der Oden und Lieder befindlichen verwechselt werden darf.

Schon in den Oden und Liedern finden sich einzelne im Einklange vorzutragende Chorlieder und auch im Kunstmagazin ist ein solches: „Schlachtgesang" von Klopstock. Wir wollen darüber nicht entscheiden, inwieferne solche Singstücke, besonders wenn, wie im letzteren Falle 14 Strophen nach einer Melodie gesungen werden sollen, zu wirken vermögen, da wir Versuche mit solchen Sätzen nie gemacht haben. Kräftig mögen sie jedenfalls klingen, aber wir fürchten, daß sie auf die Dauer unerträglich ermüdend sind.

Wir kommen nun zu den schriftstellerischen Arbeiten Reichardt's in dieser Periode. Sie sind nicht minder zahlreich, als die auf dem Gebiete des Tonsatzes, und vergleicht man die ganze Fülle des in den letzten zehn Jahren Geförderten und Geschaffenen, so muß man des Meisters unermüdliche Thätigkeit wirklich bewundern. Viele der Reichardt'schen Aufsätze, in allen möglichen Zeitschriften zerstreut und vielfach nicht einmal des Verfassers Namen tragend, waren uns leider nicht zugänglich. Er war Mitarbeiter an der von Nicolai begründeten „Allgemeinen deutschen Bibliothek" (Berlin, 1765—92, Hamburg, 1792—94, 118 Bde.) am deutschen Museum[1]), in dessen zweitem Jahrgange sich die Abhandlung: „Ueber die musikalische Composition des Schäfergedichtes" findet; an der „Berliner Monatsschrift", herausgegeben von Biester, 1783—1811; an der „Allgemeinen Literaturzeitung", Jena, 1785—1803 u. s. w. Es würde uns auch zu weit führen, wollten wir auf alle die einzelnen Aufsätze, Abhandlungen und Kritiken aus seiner Feder hier näher ein-

---

[1]) Herausgegeben von H. Chr. Boie und Chr. K. W. von Dohm, 1776—88. Leipzig, bei Weygand. Fortgesetzt von Boie allein unter dem Titel: „Neues deutsches Museum", 1789—91. Leipzig, bei Göschen.

gehen, selbst wenn uns das ganze Material zur Verfügung stünde. Wir werden uns begnügen die Hauptschriften anzuführen und das Wichtigste aus denselben hier aufzunehmen.

Im Allgemeinen läßt sich sagen, daß dem Tonsetzer Reichardt seine schriftstellerische Wirksamkeit sehr verhängnißvoll wurde. Die Annahme, daß der Musiker nicht unter die Schriftsteller gehen soll, hat etwas sehr richtiges, an keinem Componisten aber hat sich diese Wahrheit so sehr bewährt als an Reichardt. Hätte er nur seine theoretischen Abhandlungen geschrieben, so würde es allerdings nicht so schlimm gekommen sein, ja man würde ihm, selbst bei persönlich anderer Ansicht, für seine geistreichen und belehrenden Mittheilungen zu lebhaftem Danke verpflichtet gewesen sein, aber er trat aus dem Bereiche der Forschung heraus und wurde Critiker und darin lag der große von ihm gemachte Mißgriff. Die Critik ist ein Fach, das man eigentlich nur einer bestimmten Classe von Gelehrten und Kunstverständigen überlassen sollte. Ein Componist, ein Dichter, ein Schriftsteller wird Urtheile, selbst wenn sie ungünstig ausfallen, gehen sie nicht von Personen seines Faches aus, unter Umständen ruhig und gerne hinnehmen. Die Sache ändert sich jedoch sofort, wenn der Componist den Componisten, der Dichter den Dichter, der Schriftsteller den Schriftsteller zum Gegenstande öffentlicher Besprechungen macht. Man ist gar leicht geneigt alsdann gerechten Tadel für hämischen Neid, belehrende Zurechtweisung für anmaßende Arroganz, freundliche Meinungsäußerung für verletzende Rücksichtslosigkeit zu deuten. Hinter jedem Worte sucht man Neid, Mißgunst, Schadenfreude. Soweit wir Reichardt's Character bis jetzt kennen gelernt haben, ist durchaus nicht anzunehmen, daß er auf Unterdrückung und Herabwürdigung der Leistungen seiner Collegen hätte ausgehen wollen. Er hatte Niemanden zu fürchten, seine Stelle war die angesehenste in ganz Deutschland, seine Compositionen, wenn sie auch mehr äußern Erfolg hätten haben können, fanden doch allenthalben die ehrendste Aufnahme, und in seine Einsichten und Kenntnisse in allen Fragen der Kunst wurde unbedingtes Vertrauen gesetzt, und doch wie unendlich viel hat er sich geschadet durch seine Critiken; welchen Verdächtigungen und Demüthigungen sah er sich in Folge derselben ausgesetzt. Wie schlimm hat man z. B. seine Urtheile über Schweitzer[1]) und Mozart gedeutet und doch gibt es keine große

[1]) Reichardt hatte die Oper „Alceste" von Wieland und Schweitzer

und hervorragende Erscheinung in der Kunstgeschichte, deren Bestrebungen und Leistungen nicht Ein Mal falsch aufgefaßt oder verkehrt beurtheilt worden wären. Aber was bei einem Cramer und Forkel, bei einem Rochlitz sogar Nachsicht und Entschuldigung fand, das haftet als beständiger Makel an der schriftstellerischen Thätigkeit Reichardt's und es fällt dabei Niemanden ein, in Betracht zu ziehen, wie er allein es war, der nicht nur der neuen Musikrichtung in Berlin und von da aus in ganz Norddeutschland den Weg angebahnt, sondern auch für dieselbe harte und erbitterte Kämpfe mit der anerkennungswerthesten Ausdauer bestanden hat.

Bald erhoben sich Stimmen in der Oeffentlichkeit gegen Reichardt und nun allerdings mag auch eine gegenseitige Erbitterung entstanden sein. So schreibt Cramer über ihn: „Ich achte ihn als Componisten sehr hoch und glaube auch, daß er als Schriftsteller keinen geringen Platz verdiente, wenn er das Feuer seiner Ideen und Empfindungen durch gehörige Kühle des Nachdenkens mäßigte und sein gerechtes Selbstgefühl, das nur zu oft die Miene des sich zum Muster alles Vortrefflichen aufstellenden Stolzes annimmt, in die gehörigen Schranken zurückwiese". Und das schrieb ein Mann, den Forkel wiederholt des literarischen Diebstahls beschuldigte und der durch sein anmaßendes Selbstbewußtsein bei all' seinen Zeitgenossen bekannt war.

Wir wollen hier sogleich eines andern sehr ärgerlichen Handels gedenken, in den Reichardt um diese Zeit durch seine Unbedachtsamkeit verwickelt wurde, in Folge dessen ihm aber nun auch neben der ganzen Meute seiner musikalischen Widersacher auch die Stimmführer der Literatur auf den Hals kamen.

Reichardt war ein Freund und großer Verehrer Lavater's; diesen selbst kennen wir als einen liebenswürdigen und gutmüthigen Schwärmer. Er war durch die außerordentliche Theilnahme und Aufmerksamkeit, welche ihm besonders von Personen aus den höchsten Ständen entgegengebracht wurde, etwas verwöhnt und eitel geworden; so viele Huldigungen hatten in ihm selbst einen Glauben an Unfehl-

---

„sehr scharf und herabschauend besprochen, ihre Fehler hart gerügt und ihre mannigfachen Schönheiten in den Schatten gestellt". Auf die Critiken Mozart'scher Werke werden wir später kommen.

barkeit und hoher Einsicht herangebildet, wodurch seinen Zeitgenossen wiederum eine willkommene Handhabe geboten war, ihn zu stürzen und ihn trotz aller seiner edlen und vortrefflichen Eigenschaften vor den Augen aller Welt lächerlich, seine Bestrebungen zweideutig zu machen. Leider gibt der so Behandelte immer selbst die erste Veranlassung zur Verfolgung, und aller Verstand und alle Klugheit vermögen uns über gewisse Schwächen der menschlichen Natur nicht hinüber zu helfen, an die sich dann die Tadelsucht und der Spott festhängen.

Lavater kam auf seiner Reise nach Barth, wo er Spalding besuchen wollte, 1763 durch Berlin und lernte dort neben vielen andern Celebritäten der Literatur auch den großen Philosophen Moses Mendelssohn kennen und hochachten. Er selbst schreibt über seinen Besuch bei demselben Folgendes: „Den Juden Moses, Verfasser der philosophischen Gespräche und der Briefe über die Empfindungen fanden wir in seinem Comptoir mit Seide beschäftigt. Eine leutselige, leuchtende Seele im durchdringenden Auge und einer äsopischen Hütte. Schnell in der Aussprache, doch plötzlich durch ein Band der Natur im Laufe gehemmt. Ein Mann von scharfen Einsichten, feinem Geschmacke und ausgebreiteter Wissenschaft. Ein großer Verehrer denkender Genies und selbst ein metaphysischer Kopf. Ein unparteiischer Beurtheiler der Werke des Geistes und Geschmackes, vertraulich und offenherzig im Umgange, bescheidener in seinen Reden als in seinen Schriften und beim Lobe unverändert, ungezwungen in seinen Gebehrden, entfernt von ruhmbegierigen Kunstgriffen niederträchtiger Seelen, freigebig und dienstfertig. Ein Bruder seiner Brüder, gefällig und ehrerbietig gegen sie und auch von ihnen geliebt und geehrt".

In Folge des Vergnügens, das Lavater im Umgange mit Mendelssohn genoß, wurde dieser ihm unendlich theuer und werth. Die philosophische Achtung, die derselbe für den moralischen Character Christi äußerte, hatten ihm besonders Lavater's Zuneigung gewonnen. Es drängte ihn, seiner Werthschätzung einen öffentlichen Ausdruck zu geben und er glaubte dies nicht vollkommener thun zu können, als wenn er dem jüdischen Philosophen eines seiner Werke dedicirte und dabei zugleich dessen Untersuchung einen Gegenstand unterwarf, der seiner eigenen Seele als der heiligste und höchste vorschwebte.

In Folge dieser Gesinnung widmete ihm Lavater 1769 seine Uebersetzung von Bonnet's „Palingenesia", deren zweiter Theil die

Untersuchung der Beweise für das Christenthum enthält und forderte ihn auf, diese Schrift zu widerlegen. Das war Mendelssohn gegenüber ein sehr delicater und bald auch von Lavater schwer bereuter Schritt. Kaum war das Buch der Oeffentlichkeit übergeben, als auch alle Federn sich gegen dessen Verfasser in Bewegung setzten. Man glaubte in Lavater's allerdings nicht genug überlegter Handlungsweise einen ebenso lächerlichen als verächtlichen Bekehrungsversuch tadeln zu müssen und säumte nicht, die Sache in der gehässigsten Weise darzustellen, Anecdoten herumzubieten, an denen kein wahres Wort war und anonyme Schmähschriften gegen den schweizerischen Apostel zu schreiben, die ihn moralisch vernichten sollten. Mendelssohn antwortete auf Lavater's an ihn gestelltes Ansinnen mit einer würdigen Ruhe und in einem Tone, wie es Männern geziemt mit Männern zu sprechen, und durch die Art, wie er sich aus seiner in jeder Beziehung delicaten Lage zog, einen neuen Beweis seiner Weisheit und Klugheit gebend. Beide Männer, wenn sie auch fortan nicht in intimerer Verbindung blieben, schlichteten doch unter sich diese fatale Angelegenheit in solcher Weise, daß sie auch fernerhin von gegenseitiger Hochachtung für einander erfüllt bleiben konnten. Der literarische Streit, den diese Geschichte hervorgerufen hatte, zog sich noch lange hin, nachdem die beiden Hauptpersonen ihn längst schon unter sich bereinigt hatten. Auch auf Lavater's Seite hatten sich einige bedeutendere Persönlichkeiten gestellt, unter denen besonders Hamann und Jacobi zu nennen sind. Beide waren späterhin mit Mendelssohn über Lessing's Spinozismus in neue Streitigkeiten verwickelt worden, an denen wiederum die Berliner Literaten sich lebhaft betheiligten, indem sie selbstverständlich für ihren Freund Mendelssohn das Wort ergriffen.

Reichardt war gleicher Weise mit Lavater, Hamann und Jacobi eng befreundet. Seine ehrlichen Gesinnungen und die lebhaften Gefühle, die ihn immer für seine Freunde erfüllten, ließen ihn leider nicht ruhigen Beobachter der Dinge, die um ihn her vorgingen, bleiben, vielmehr trieb ihn sein Vorwitz an, sich mitten hinein unter die kämpfenden Parteien zu drängen. Er gab zunächst im Hamburger Correspondenten, am 29. Jan. 1786 einen Bericht über eine Unterredung, die er kurz vor dem am 13. Dec. 1785 erfolgten Tode Mendelssohn's mit diesem gehabt zu haben behauptete. Der Philosoph hatte ihm auf das Bestimmteste versichert, daß er weder seinen Gegnern zürne, noch durch sie beleidigt sei. Mendelssohn's Freunde

aber, die gar gerne die Beschuldigung aufrecht erhalten hätten, daß Lavater's Zudringlichkeit dessen Leben den ersten Stoß gegeben, Jacobi aber das Werk vollendet habe, wollten Reichardt's Erklärung nicht gelten lassen und kehrten ihre Waffen nun auch gegen diesen. Hamann sagt in einem Briefe an Jacobi über Reichardt's Auftreten: „daß dieser damit ein gut Werk gethan, wenn er gleich den Ruhm eines Philosophen durch sein Interlocut eingebüßt habe. Daran ist nichts gelegen und seinen Freunden desto mehr. Ein guter Socius wagt immer ein blau Auge in einer guten Sache und ich halte Ihre und meine dafür". Später schreibt er: „Mein Landsmann bekommt seinen Theil, hat aber einen breiten Rücken und die Gabe einer leichten Schulter. Daß ich Antheil daran nehme, können Sie leicht erachten".

Patroklus, wie Hamann seinen Freund Reichardt scherzhaft nannte, hatte auch noch Muse gefunden gleichzeitig für Lavater eine Lanze zu brechen, obwohl seine dritte Reise nach Paris vor der Thüre war und ihn die eigenen Angelegenheiten vollauf hätten beschäftigen können. 1786 noch erschien sein: Schreiben an den Grafen Mirabeau, Lavatern betreffend. (Die Vorrede ist vom 6. Sept. datirt).

Ein ziemlich sonderbarer Scherz, den Lavater mit Mirabeau sich erlaubt hatte, zog ihm den ganzen Groll dieses geistreichen Mannes zu. Eine Dame aus Zürich nämlich, Madame S., hatte in Paris des Grafen Bekanntschaft gemacht und für ihn, der eben im Begriffe stand eine Reise nach Deutschland zu machen, von Lavater in einem sehr enthusiastischen Briefe eine Empfehlung an den Herzog von Würtemberg (oder Weimar?) begehrt. Lavater, der in selbem Augenblicke den Brief seiner Freundin aus Paris erhielt, wo er an den Herzog schrieb, fügte die Schilderung Mirabeau's, wie sie Madame S. gab, seinem Schreiben bei und glaubte nun dem Wunsche derselben vollkommen genügt und den Grafen dadurch hinreichend empfohlen zu haben. Die Dame bestand aber darauf, der Graf müsse, um bis zum Herzog selbst zu gelangen, einen Brief Lavater's in Händen haben, wozu dieser, dem der zu Empfehlende ganz unbekannt war und der auch zu viele Hochachtung für den Herzog hatte, um ihm auf's Gerathewohl einen Fremden zuzusenden, sich nicht verstehen wollte. Da jedoch Madame S. immer dringender wurde, schrieb endlich Lavater auf einen Zettel: „Frachtbrief für den Grafen Mirabeau", siegelte ihn ein und sandte ihn ab. Man kann sich den

Unwillen des reizbaren Franzosen vorstellen, als er Kenntniß von diesem unzeitigen Scherz erhielt. Er vermochte selbst in Gegenwart des Herzogs seinen Zorn nicht zurückzuhalten, so daß dieser endlich in Folge seiner Aeußerungen über Lavater sich veranlaßt sah, laut zu fragen: ob des Herrn Grafen Wagen noch nicht vorgefahren sei?

Mirabeau, nach Paris zurückgekehrt, hatte nichts eiligeres zu thun, als eine Schmähschrift gegen Lavater zu schreiben, die voller Unwahrheiten und Entstellungen war. Da er selbst nicht deutsch lesen konnte, so ließ er sich verschiedene Stellen, die ihm brauchbar schienen, aus Journalen übersetzen und benützte sie als Material für seine eigene Arbeit. Reichardt vermochte nun zwar Lavater's Handlungsweise nicht in Schutz zu nehmen, aber er glaubte doch berechtigt zu sein, die falschen und unwahren Angriffe des Beleidigten auf's Entschiedenste zurückweisen zu müssen. „Ich kann es — so beginnt er — nicht länger gelassen ansehen, daß einer meiner edelsten, herzlichsten Freunde so mißhandelt wird. Immer werden dieselben elenden Anecdoten und Zusammenstellungen seiner heterogensten Schriften und Handlungen wiederholt, immer wieder wird er zu neuen Rechtfertigungen und Widerrufungen aufgefordert, und Alles, was er an so verschiedenen Orten so oft schon und so öffentlich darüber erklärte, wird auf's boshafteste und leichtsinnigste ignorirt. Nun, da sogar ein witziger Ausländer auftritt, aus all' jenem Zeuge ein bündiges Ganze zu machen und ein Bild von ihm nach seiner Idee zu entwerfen, zeigen öffentliche, geehrte Schriften diese Compilation mit Achtung an und sagen nicht, was sich gehört". Reichardt geht nun dem Grafen, der sich gerirte, als habe er Alles was er behauptete, selbst gesehen und miterlebt, scharf zu Leibe und schließt dann mit den Worten: „Hunderte und Tausende Ihrer berühmtesten Landsleute haben es sich schon lange sehr angelegen sein lassen, uns von unserem kindlichen deutsch-gutmüthigen Vertrauen und der Folgerungsweise von Grund aus zu heilen, nach welcher wir geneigt sind, einen Mann, der mit Wärme und Herzlichkeit sich über das Wohl der Menschheit ausbreitet, wohl gar selbst für einen edlen Mann zu halten. Aber Sie haben sich uns als einen leidenschaftlichen, parteiischen und leichtsinnigen Schriftsteller gezeigt, dem es nur darum zu thun ist, seinen Zorn abzukühlen und an einem in die Augen fallenden Gegenstande Scharfsinn und schönen Ausdruck zu zeigen".

Diese offene und warme Sprache für seine Freunde und dieses

ehrliche Parteiergreifen zeugt für Reichardt's gutes Herz und seine treuen Gesinnungen, aber es ist nicht gerade ein Beweis von großer Klugheit, sich so mitten hinein zwischen streitende Parteien zu werfen. Ebensowenig als in früherer Zeit die Freunde Mendelssohn's diesem durch ihre Angriffe auf Lavater einen großen Dienst geleistet haben können, dürfte dieses Sendschreiben Reichardt's Lavatern besonders erwünscht gewesen sein.

Dieser unserer Ansicht über Reichardt's Antheil an diesen Streithändeln lassen wir hier noch eine andere aus dem Buche: „Büsten Berlinischer Gelehrten und Künstler mit Devisen, 1787", folgen. Da die nachstehend ausgezogene Stelle zugleich über ihn als Musiker und Componisten das Urtheil eines Zeitgenossen enthält, dürfte sie von doppeltem Interesse sein:

> **Orphée ainsi, sur l'infernale rive**
> **Suspendit les tourmens et fit naitre la paix.**

„Unter den holdseligen Künsten des Friedens, welche unter Friedrich in Berlin vorzüglich ihren Tempel fanden, war auch die Tonkunst, und sowie derselbe eine neue Tactik erfunden, wie er gallischen Witz und gefällige Sitten in seine Staaten verpflanzt hatte, so gab auch sein Geschmack in der Musik den Ton an und die Epoche derselben kann man mit Recht die Zeit der denkenden Composition nennen. Majestätische, harmonievolle Einfalt, die den Gedanken dem Kenner in seiner Imagination auszuführen überließ, oder die Seele durch unerwartete Aufschlüsse plötzlich in ein neues Feld angenehmer Empfindungen führte, war der Character der Graun'schen Musik. Reichardt, mit allen Geheimnissen der musikalischen Theorie ebenso vertraut als mit den Handgriffen und Fertigkeiten, die dem Virtuosen Bewunderung verschaffen, hatte sich an den besten Meistern in die Räthsel der Tonkunst einstudirt; aber ein lebhafteres Gefühl, eine durch musikalischere Zeiten, mehrere Bekanntschaft mit den größten Componisten und ihren Werken unter allen Nationen erregtere Phantasie geben seiner Musik ein gewisses Brillant, das der Graun'schen noch fehlt; dadurch wurde er der Liebling des musikalischen Publikums. Wie Deutschland auf allen andern Gebieten des Wissens und der Kunst, so hat auch in unsern Tagen deutsche Musik den Preis bei andern Nationen davon getragen. Man weiß, daß Reichardt verschiedentlich nach England gereist ist und dort seine in Berlin componirten Werke, die durch den Vortrag der deutschen Mara ganz London bezauberten,

bekannt gemacht hat. Selbst der in den schönen Künsten so schwer zu befriedigende Franzose hat sein Talent bewundert. Seine Compositionen haben allgemeinen Beifall, besonders bei der Königin gefunden und er ist jetzt im Begriff, einige Opern für Paris zu schreiben.

„Durch einen Zufall ist Reichardt mit in die Streitigkeit über die Ursache von Mendelssohn's Tode verwickelt worden. Er scheint zwar auf einer Seite zu stehen, die wahrscheinlich den Sieg davon tragen wird, aber so groß auch seine Talente immer sind, so wünschten wir doch, daß er nie aus seinem Fache herausgehen möchte, und daß seine Wärme für Leute, deren Werthschätzung ihm Niemand verübeln kann, nicht das Ansehen gewinne, als wolle er es auf Proselytenmacherei absehen. Wir verehren Lavater als ein großes Genie, als einen warmen Freund der Tugend, als einen gefälligen Mann, dessen vielleicht kleine Schwächen durch viel größere herrliche Eigenschaften und Verdienste überwogen werden, aber warum dies dem Publikum unaufhörlich vorsagen? Ist er denn der einzige liebe, edle, fromme Mann auf unserem Erdenrunde und gewinnt er selbst wohl dabei, dies von sich zu hören? Sein Name ist nun einmal ein Stein des Anstoßes bei gewissen Leuten geworden. Warum ihn denn immer nennen oder sich der Gefahr aussetzen, für den Knecht Elisa gehalten zu werden, der sich an den Mantel seines Herrn hängt, um auch Wunderkräfte zu empfahen?"

Reichardt's erste, nach seinem Amtsantritte herausgegebene Schrift war die:

1) Ueber die Pflichten des Ripien-Violinisten. Berlin und Leipzig, bei G. J. Decker, 1776. Der Verfasser liefert darin einen sehr schätzbaren Beitrag zur Kenntniß des Violinspiels. Er sagt, man habe Unrecht, den Ripienisten gering zu schätzen, denn es gehöre nicht wenig dazu, ein recht guter zu sein: guter, voller Ton, sicherer, doch gelenkiger Bogen, Fertigkeit und Sicherheit im Fingersatze, die genaueste Kenntniß der Verzierungen, die sorgfältigste Beobachtung aller Nüançen der Stärke und Schwäche, das Vermögen vorauszusehen, wozu Gedächtniß und Dreistigkeit, hauptsächlich aber Gewißheit in sich selbst gehört, Festigkeit im Tacte und endlich die größte Gewissenhaftigkeit in Ausübung der vorliegenden Noten.

Alle diese Punkte werden genau besprochen, jede Regel mit Gründen belegt. Enthalten die berühmten Unterrichtswerke des vorigen Jahrhunderts von C. Ph. E. Bach, Leop. Mozart und J. J.

Quanz in einem wahrhaft classischen Texte eine Fülle von Erfahrungen, Fingerzeigen und Kunstgeheimnissen und geben sie in ihren Darlegungen das Erschöpfendste, was man dem strebenden Kunstjünger zu bieten vermag, so traf doch hier Reichardt einen Punkt, der von ihnen noch nicht in's Auge gefaßt worden war, und somit bildet seine treffliche Schrift eine Ergänzung jener mit Recht hochgeschätzten Schulen. Einzelne Bemerkungen sind eben so schlagend als gut gegeben. Z. B.: „Tritt ein Junge den Tact falsch, so muß er keine Musik lernen. — Das Rücken mit einem Finger durch verschiedene Applicaturen, obgleich dem Solisten zuweilen erlaubt, ist dem Ripienisten schlechterdings zu verbieten. Es gehört zu viel Delicatesse dazu, um es einem feinen Ohre erträglich zu machen. Wie es die mehrsten Geiger ausführen, drückt es die Seufzer eines verzweifelten Katers an der Thürschwelle seiner harthörigen Geliebten vollkommen aus. — Das Rüançiren ist für unsere Empfindung das, was die anziehende Kraft des Mondes für das Meer ist; eben so sichere Ebbe und Fluth wird dadurch in uns hervorgebracht. Die mehrsten Orchester kennen und üben nur Forte und Piano aus, ohne sich um die feineren Grade des Uebergangs zu kümmern. Das heißt die Wand schwarz und weiß anstreichen. Wenn's schönes Schwarz und Weiß ist, läßt's auch gut, aber was sagt's? — Fast jeder Musikus hat nach Beschaffenheit seines Temperaments einen Hang zum Eilen oder Anhalten. Ist sein Character feurig, so wird er eilen, ist er sanft, wird er zurückgehalten. Hieran muß man sich beständig erinnern".

Die zweite Reichardt'sche Schrift dieser Periode erschien anonym:

2) Leben des berühmten Tonkünstlers Heinrich Wilhelm Gulden, nachher genannt Guglielmo Enrico Fiorino. Erster Theil. Berlin, bei A. Mylius, 1779.

In den letzten Jahrzehnten des vorigen Jahrhunderts begegnen wir in der Literatur einer Menge frivoler, lüsterner, ja schmutziger Romane, die allerdings vielfach nur Uebersetzungen aus dem Englischen und Französischen sind, gar oft aber auch Erfindungen deutscher Schriftsteller, die dann in der Regel sich bestreben, mit ihren ausländischen Vorbildern in lasciven Bildern und schlüpferigen Schilderungen zu wetteifern, ja sie zu überbieten. Leider sind einzelne der besten Namen unserer Literatur dieser bedauerlichen Richtung, welche der Roman einschlug, nicht ganz fremd geblieben, und wenn auch Wieland, Heinse, Wächter (V. Weber), Fr. v. Schlegel und Andere hinter

so vielem wollüstigen Beiwerk in ihren Schriften eine edlere Idee verfolgen mochten, so vermögen sie dadurch doch unmöglich das Schlimme zu entschuldigen oder gut zu machen, was leichtfertig geschriebene Bücher gesäet und angeregt haben.

Auch Reichardt glaubte sich eines Tages zur romanhaften Schilderung einer Künstlerlaufbahn berufen, die Anfangs auf schmutzigen Wegen sich hinziehen, am Ende aber in einen Sieg des Guten und Edlen über das Schlechte und Gemeine auslaufen sollte. Die Art jedoch, wie er begann, machte es ihm unmöglich, seine Absicht durchzuführen und so blieb glücklicher oder unglücklicher Weise das Unternehmen auf den ersten Band beschränkt. Derselbe enthält nur des Helden Jugend, seine Entwicklung zu allmäliger Vollkommenheit, seine Läuterung und sein Aufschwung fehlen. Der Gedanke, daß Reichardt Gulden's Leben nur schreiben wollte, um die Reihe lasciver Romane zu vermehren, kommt uns nicht in den Sinn; es war ihm auch sicherlich nicht wie Andern darum zu thun, nur eine Anzahl zweideutiger Historien aneinander zu fügen; im Grunde seiner Gedanken lag es, ein Stück Cultur- und Künstlergeschichte zu geben, es war, wie er selbst sagt, nur ein Versuch, die elende Erziehung und Lebensart der meisten Tonkünstler in ein helles Licht zu setzen und auf eine bessere Erziehung und edlere Kunstbildung aufmerksam zu machen, aber diese Absicht konnte in dem vorliegenden Buche nicht erreicht werden, weil die ganze Darstellung zu übertrieben, unwahrscheinlich, ja unmöglich erscheint und mehr abstoßend und widerlich, als anziehend wirkt.

Der Verfasser beginnt also im ersten Bande dieses Kunstromanes die musikalische Erziehung zweier talentvoller Jünglinge zu schildern. Der eine derselben, eben der H. W. Gulden, dessen Namen das Buch trägt, ist unter den ungünstigsten Verhältnissen geboren, wächst halb wild auf, zeigt aber eine seltene musikalische Begabung; der andere, Hermenfried genannt, erhält dagegen eine ideale Erziehung und stellt sich dem Leser allenthalben als eine Erscheinung, in der sich die höchsten Vollkommenheiten vereinigen, dar. Beide Gestalten sind vollständig verfehlt und in ihrer Unnatürlichkeit unausstehlich. Das Buch würde übrigens nicht so großen Unwillen hervorgerufen und sein Verfasser dadurch sich nicht so sehr selbst geschadet haben, wenn man der Vermuthung nicht Raum gegeben hätte, daß Reichardt im Leben Gulden's ein Stück des eigenen Lebens habe schildern wollen. Das Bild des Vaters ist unbeschreiblich widerlich und scheußlich ge-

zeichnet, ebenso die häuslichen Verhältnisse und die Personen, mit denen der Knabe in Berührung kommt. Umsonst suchte Reichardt dieser allgemein verbreiteten Ansicht entgegen zu treten. Die Autobiographie und das Buch gehen im Allgemeinen ziemlich einen Weg und bieten gar viele Vergleichungspunkte; allerdings ist erstere anziehend und edel gehalten, während in letzterem Alles carrikirt und herabzogen wird, also eine innerliche Aehnlichkeit nicht vorhanden ist. Aber daß die Vorwürfe, die man dem Autor machte, nicht aus der Luft gegriffen waren, geht aus einer Aeußerung seines Freundes Hamann hervor, der über den schlimmen Eindruck, den das Buch besonders in Königsberg machte, wo alle darin gezeichneten Persönlichkeiten bekannt und noch im frischen Andenken waren, an Herder schrieb: „Unser Landsmann Reichardt hat auch sein Leben unter dem Namen Gulden zu erzählen angefangen und ist in unserer Zeitung von einem gewissen verlornen Sohne, der sich John nennt, ziemlich mißhandelt worden. Er ist aber die vox divina unseres Publici über dieses Buch, dessen verfehltes Ideal mich sehr gerührt hat wegen meiner Verbindung mit ihm und seinem Vater"[1]).

Reichardt scheint nach dem schlechten Erfolge des Romanes für einige Zeit die Lust an der Schriftstellerei verloren zu haben, denn erst nach drei Jahren trat er wieder mit neuen Unternehmungen hervor. Es erschien zunächst:

4) J. J. Rousseau's musikalisches Wörterbuch, aus dem Französischen übersetzt und mit häufigen Zusätzen und Anmerkungen vermehrt. Lemgo, in der Maier'schen Buchhandlung, 1782. Dann, im gleichen Jahre noch, der erste Band seines Hauptwerkes:

5) Musikalisches Kunstmagazin, aus vier Stücken bestehend. Berlin, 1782. Im Verlage des Verfassers.

Dieses reichhaltige und interessante Werk ließ Reichardt zu seinem großen Nachtheile auf eigene Kosten drucken. Schon am Schlusse des ersten Bandes erklärte er, daß, so herzlich lieb ihm auch diese Ar-

---

[1]) John scheint früher mit Reichardt gut bekannt gewesen zu sein. In den Gesängen für's schöne Geschlecht sind einige John'sche Gedichte von ihm componirt. Hamann schreibt ähnlich wie an Herder auch an Kraus in Göttingen: „Haben Sie Gulden's Leben gelesen? Die Recension in unserer Zeitung ist von John und ein meisterhafter Widerhall der vox divina unseres Publici. Daß ich als Client, Landsmann und weiland Kunstrichter anders denke, können Sie vermuthen".

beit sei, er sich dennoch gezwungen sähe, mit der Herausgabe des zweiten Bandes einzuhalten, weil die bisherigen Pränumeranten bei weitem nicht die Kosten des ersten bezahlten. Er wolle also abwarten, ob man im Publikum eine Fortsetzung wünsche und ob die Theilnahme an dem Unternehmen eine lebhaftere werden würde. Der erste Band kostete 4 Thaler, wer aber auf den zweiten Band einen holländischen Ducaten unterzeichnete, konnte auch den ersten um diesen Preis noch erhalten. Für den zweiten Band behält sich der Autor die Freiheit vor, ihn nach Beschaffenheit der Umstände, wenn er will, herauszugeben; doch sollen vorher wenigstens 500 Abonnenten sich gemeldet haben. Die Subscriptionsliste des ersten Bandes weist nur 324 bestellte Exemplare nach; im zweiten Bande stieg diese Anzahl auf 428, aber noch im dritten Stücke dieses Bandes klagte der Verfasser, daß ihm die ansehnlichen Kosten der Herausgabe fast ganz allein zur Last fielen und er selbst die Exemplare der meisten Subscribenten zu den verschenkten zählen müsse. Man hatte also wie es schien, wohl das Werk bezogen, aber nicht bezahlt, ein Umstand, der bei allen im Selbstverlage ausgegebenen Werken sich wiederholt und also nicht in Verwunderung setzen darf.

Das Titelblatt des ersten Bandes ziert das schöne Gedicht Herder's: „An die Musik". Dann folgt auf dem zweiten Blatte die Widmung: „An Großgute Regenten", und auf dem dritten die „Vorrede". Wir können es uns nicht versagen, diese trefflichen Worte hier folgen zu lassen; dergleichen kann man nicht oft genug wiederholen und lesen, und so natürlich und selbstverständlich auch das Gesagte erscheint, so schwer hält es doch, bis ein Saamenkorn der ausgesprochenen Wahrheiten Boden zu fassen und Wurzel zu schlagen vermag. Es gehört die unermüdliche Ausdauer des Säemanns dazu, immer wieder den Saamen, der entweder auf felsigen Grund fällt, oder vom Winde verweht oder vom Unkraut erstickt wird, auf's Neue auszustreuen[1].

---

[1]) Im Jahre 1791 erschien in Commission bei J. Fr. Unger in Berlin ein Bändchen: „Geist des musikalischen Kunstmagazins". Herausgegeben von J. A. (Alberti), das die Abhandlungen und Aufsätze des umfangreichen Reichardt'schen Werkes nach der umgearbeiteten und verbesserten Handschrift des Verfassers enthält. Da wir auf dieses Buch später näher eingehend nicht zurückkommen können, so bemerken wir hier, daß wir die verbesserten Lesarten desselben bei unseren Auszügen zu Grunde legen.

„An **großgute Regenten** durft' ich mich wenden, weil ich nicht für die Aufnahme meiner Kunst des Volkes Schätze verlange, nur auf zweckmäßige Anwendung des bisherigen Aufwandes bringe und auch Mittel vorschlage, mit weniger Werkzeuge größere Wirkung hervorzubringen.

„Ich habe ferner in diesem Werke versucht hohen Kunstsinn zu wecken, aufmerksam zu machen auf die Würde und Macht der Kirchenmusik, auf bessere musikalische Poesie, auf großen Gesang, auf das edlere, hohen Kunstsinn und Geschmack wirkende Singeschauspiel, auf größere Wahrheit und Gesangverbreitung im Kleinern, auf die edle Einfalt des beglückenden Volksgesanges und Volkstanzes, auf Verbesserung des Gesanges überhaupt durch Singschulen, auf bestimmtere Bedeutung der Instrumentalmusik, auf die Wichtigkeit und Schwierigkeit der guten, edlen Ausführung, auf zweckmäßigere Anwendung der Instrumente, auf Vervollkommnung der Instrumente selbst, auf effectuirende Gebäude und endlich — worauf zuletzt fast alles beruht — auf die bessere, zweckmäßigere Erziehung des Künstlers.

„Ich habe durch Beispiele aus den Werken der größesten italienischen, französischen und deutschen Tonkünstler den Geist meiner in Spielereien versunkenen Zeitgenossen zu heben versucht: ich habe ganze Stücke und einzelne große und schöne Züge von Bach, Buononcini, Clairembault, Couperin, Durante, Fago, Fasch, Feo, Gluck, Händel, Keiser, Kirnberger, Leo, Lulli, Marcello, Naumann, Palestrina, Pergolese, Porpora, Rameau, Sacchini, Scarlatti, Schulz u. A., und was mir von meinen noch nicht bekannten Arbeiten werth schien, vorgelegt.

„Ich habe die vorgedachten Stücke jener Meister und die neuesten Werke unserer Bach, Benda, Fasch, Häßler, Haydn, Kunze, Marpurg, Rolle, Schulz, Türk, Wolff und Anderer critisch zu beleuchten gesucht; ich habe unsere Tonkünstler auf die edelsten, auch ihnen wichtigsten deutschen Schriftsteller aufmerksam gemacht und meine eigenen Ideen nach meinem Vermögen vorgetragen.

„All dieß sind schwache Versuche und werden wenig wirken. Wirkten sie aber in unsern deutschen Regenten, nur in Einem, den hoher thätiger Eifer für Veredlung seines Volks dazu adelt, wozu ihn seine Geburt bestimmte, wirkten sie da den Vorsatz der mächtigsten aller Künste, durch wahre landesväterliche, sicher fortdauernde Anstalten wieder zu ihrem Adel und zu höherer Fruchtbarkeit als sie gehabt, zu erheben — o wie hoch belohnt wär' ich dann!" —

Diesem Vorworte folgt nun die schöne und beherzigenswerthe Einleitung des Werkes[1]):

---

[1]) Der Inhalt des Kunstmagazins ist folgender.

I. Stück:

1) An junge Künstler. 2) Der Messias. 3) Oden. 4) Ueber Klopstock's componirte Oden. 5) Instrumentalmusik. 6) Merkwürdige Stücke großer Meister verschiedener Zeiten und Völker. a) Keiser. b) Leo. c) Händel. d) Lulli.

An junge Künstler.

Nur den Künstler verehr' ich, von dem man mit Wahrheit sagen mag: als Künstler zieht er die Herzen der Edlen an sich, als Mensch hält er sie fest.

Hohes Bedürfniß war es mir stets, im Künstler auch den edlen Menschen zu finden; und wie selten — mit blutendem Herzen sag' ich's — wie selten fand ich ihn!

Laßt mich frei und offen zu euch reden, junge Künstler, jüngere Kunstbrüder! Vielleicht red' ich zu früh von meinen Erfahrungen und meiner daher entstandenen Gefühls- und Denkart. Ließ' ich's aber bis später, spräch' ich gewiß nicht mit der Offenheit. Und dann — zu mächtig treibt mich der große, fast allgemeine Verderb der Künstler, Verfall der Kunst, und die Todtenstille, die darüber brütet.

Erst an euch ein Wort zu seiner Zeit, Eltern, die ihr eure Kinder zu Künstlern erziehen wollt.

Von dem Tage seiner Geburt an bemüht euch, den Knaben abzuhärten, seinen Körper so stark, so allbeweglich zu machen als möglich, und laßt seinem Herzen dabei

---

7) Fingerzeige für den denkenden und forschenden deutschen Tonkünstler. 8) Kunstanecdoten. 9) Kunstnachrichten.

II. Stück:

(Fortsetzungen von 2, 3, 4 und 5 aus dem ersten Stücke). 10) Neue merkwürdige musikalische Werke von J. J. Rousseau, de la Borde, Rolle, Ph. E. Bach, G. Benda und Andern. 11) Merkwürdige Stücke großer Meister verschiedener Zeiten und Völker. a) Lulli. b) Gluck. c) Händel. 12) Stimmphysiognomik. 13) Nationaltänze. 14) Volkslieder. 15) Fingerzeige &c. 16) Kunstnachrichten.

III. Stück:

17) Hermenfried. 18) Singechöre. 19) Lieder im Chor zu singen. 20) Oratorium: Die Erscheinungen Jesu oder die Jünger am Grabe des Auferstandenen von Kreuzfeldt. 21) Merkwürdige Stücke &c. a) Durante. b) Händel. c) Rameau. d) Couperin. 22) Stimmphysiognomik. (Fortsetzung). 23) Ueber die musikalische Ausführung. 24) Volkslieder. 25) Volkstänze. 26) Kunstanecdoten. 27) Kunstnachrichten.

IV. Stück:

28) Ueber das deutsche Singeschauspiel. 29) Fingal und Comala. Eine große deutsche Oper. 30) Ueber die musikalische Idylle. 31) Ueber die häusliche Erbauung durch Musik. 32) Ueber die Anwendung der Musik bei der frühen Erziehung. 33) Lieder für Kinder. 34) Kirchenmusik. 35) Merkwürdige Stücke. a) Leo. b) Schulz. c) Kirnberger. d) Händel. 36) Die Jahresfeier. Cantate von Kreuzfeldt. 37) Instrumentalmusik. a) J. S. Bach. b) Händel. 38) Ueber musikalische Ausführung. (Fortsetzung). 39) Neue merkwürdige musikalische Werke von J. Haydn, J. A. P. Schulz und Fasch. 40) Wichtige Stellen aus Herder. 41) Chronologisches Verzeichniß der gedruckten Werke Reichardt's. 42) Register.

das Gefühl seiner höheren Abhängigkeit. Stark und mäßig sei sein Körper, edel folgsam seine Seele. Denn wahrlich! aus einem weichlichen, verzärtelten, eitlen, eingebildeten Knaben wird eben so wenig ein großer Künstler, wie ein glücklicher Mensch. Ohne Elasticität des Körpers keine Elasticität der Seele, ohne Stärke des Körpers keine wahre dauernde Stärke der Seele, ohne Stärke zur Verläugnung des eitel Irdischen keine Ruhe, keine Zufriedenheit, ohne diese keine Glückseligkeit.

Oeffnet früh seine Seele für Schönheit, hohe edle Schönheit. Und nur dann, wenn diese ihn hinreißt, ganz ihn erfüllt, nur dann glaubt, er sei zum Künstler geboren.

Erweckt früh in ihm das Gefühl der Würde der Menschheit und lehrt ihn die Bestimmung des Menschen kennen.

Dann wird er's fühlen und erkennen, was er an seiner Kunst hat. Mit Inbrunst wird er sie dann umfassen, sie wie ein Heiligthum in seinem Herzen tragen, ihr ein edles Leben weihen, ihrer wie einer Geliebten würdig zu werden streben; ihr Geliebter, ihr Priester zu sein, wird er dann für den höchsten Gewinn dieser Erde halten. Und wahrlich! es ist der höchste Gewinn dieser Erde.

Nichts bestreuet mehr unsern Pfad mit unverwelkenden Blumen, nichts öffnet mehr unsern Sinn für seligen Genuß dieser tausendfach schönen Erde, für edle Freundschaft, wahre Liebe, nichts zaubert mächtiger eine neue schönere Welt um uns her, nichts erhebt unsere Seele mehr zu dem unaussprechlichen Urquell aller Schönheit, als du, o edle Kunst! Wer einmal an deiner Brust Lebenskraft gesogen, wer einmal den Himmel in deinen Augen erblickte, von dir hold angelächelt wurde, der achtet all' der Thorheit nicht, aus der so viele Millionen Menschen sich Sclavenketten winden und in sinnlosem Taumel an Throne und Ruderbänke sich anketten, um ohne wahren Lebensgenuß, ohne selige Aussicht dies Leben zu durchlügen.

Auch der bessere edlere Thronbesitzer kann nur durch dich zu wahrem Lebensgenuß gelangen.

Auch der ärmste unglücklichste Galeerensclave kann nur durch dich sein Elend sich mildern, nur durch dich seinen Geist aus der gefesselten geängsteten Hülle schwingen.

Auch der Weise im Unglück kann nur durch dich — — Rousseau! — —

Junger Künstler, fühle das ganz, und dann danke dem, der dieß deine Bestimmung sein hieß!

Die Wirkung dieser Wahrheit auf dein Herz sei dir Maaßstab, ob alles, was folget, für dich gesagt sei. Fühltest du dich nicht dabei von heimlicher Ahndung, von innerem Streben durchdrungen, so wird dir mein Herzenserguß eitel Thorheit sein.

Fühltest du dich aber, wie durch süße Worte der Geliebten, mächtiger zur edlen Kunst hingezogen, durchlief dein Geist einen glücklichen Augenblick, in süßer Ahndung dein ganzes künftiges edles Künstlerleben, wohl dir! So will ich mich vor dich stellen, deine Hand fest in die meine drücken, daß ich freier, begeisterter zu deinem Herzen rede.

Freiheit, Wahrheit, Liebe und edler Wirkungstrieb machen das wahre Wesen des Künstlers.

Wahre Freiheit kannst du in dem Grade nur erhalten, indem du Herr bist über deine körperlichen Bedürfnisse und über kleine niedrige Neigungen, um für keinen Preis dein Gefühl der Meinung oder dem Eigensinn irgend eines Menschen aufzuopfern.

Der Tonkünstler ist hier weit übler daran, als der Maler und Bildhauer: diesen ist ihr eigen Aug', ihre eigene Hand genug zur Darstellung ihrer höchsten Schöpfungen. Der Tonkünstler bedarf zu seinem Werke Ohr, Hand und Kehle von Hunderten. Daher die Wahrheit und Vollendung in den Werken großer Maler und Bildhauer; daher die tausendfache Convenienz und Stoppelei auch in den Werken der größten Tonkünstler.

Ohne Sänger, ohne Orchester und ohne den Beutel eines Fürsten oder eines Publikums, von dem jene bezahlt werden, kann der Tonkünstler nicht wirken. Diese werden ihm gegeben und nach deren Vortrag- und Empfängnißvermögen muß er gemeinhin arbeiten.

Will der Tonkünstler für die ungerechtesten Anforderungen seiner Werkzeuge und ihrer Besolder taub sein, so sind sie es wieder für seine gerechtesten Anforderungen.

Daher muß der Tonkünstler mehr noch als Maler und Bildhauer — die es oft gethan — seine Freiheit zu erhalten suchen. Muß, wenn er nicht das höchst seltene Glück hat, einen Fürsten zu finden, der, wie er den wahren Zweck der Kunst und ihr inneres Wesen beherzigt und die himmlische recht zu genießen strebt; oder doch einen Fürsten, der, ohne fürstliche Allprätension ihn völlig frei nach seiner eigenen Empfindung und Einsicht arbeiten läßt und all' seine Gehülfen und Werkzeuge ganz in seine Hand übergibt, daß von ihm ihr Wohl und Weh abhange, lieber ohne Rücksicht auf sein Jahrhundert und dessen Gold und Bücklinge allein für seine Kunst und für das Gefühl und Ohr des unbefangenen Kunstfreundes und für das Urtheil des überall und zu allen Zeiten seltenen ächten Kunstkenners arbeiten.

Auch wird dir jene Aufopferung nicht so schwer werden, als es gemeinen Ohren schrecklich klingt, wenn wahrer Drang, wahre Kraft zu großgutem Wirken in dir lebt.

Und hast du gar noch das jetzt eben nicht seltene Glück erlebt, früh, ehe du dein Vermögen fühltest, für die ersten Keime deines Genie's mit leichtsinnigem Weltbeifall überströmt zu werden, und deine Kraft ist darüber nicht erschlafft — seltneres Glück! — o wie wirst du dann freudig all' den üppigen, eckelerweckenden Tand von dir schleudern, und mit Inbrunst der liebevollen Mutter Natur in die stets offnen Arme stürzen, von ihr reinere, kräftigere Nahrung erhalten und so mit ihr in Wahrheit leben, weben und sein.

In solchem Zustande der wahren Freiheit kann erst jedes Natur- und Kunstwerk gerade nach seiner wahren Natur auf dich wirken. So wirst du oft in einem ächten Volksliede, das Jahrhunderte überlebte, mehr wahren Kunstsinn finden, als in mancher großen Oper, angebetet von viel tausend Menschen einen ganzen Monat lang.

So wirst du auch nur durch deine Kunst allgemeine Fröhlichkeit verbreiten können, wenn du mit freiem heitern Sinn alle Manier für nichts als Manier hältst und dich ihrer nur da bedienst, wo Manier sein darf und soll.

Der Künstler, der seinen hohen, nur gefühlten, geahndeten Beruf in sich spürt,

der strenge alle Kräfte seiner Seele an, studiere jeden einzelnen Theil der Kunst, nutze alles Gefundene, erkenn' es dafür, was es ist und wähle und verwerfe, nachdem es auf ihn wirket. Denn Alles, auch das deutlich Erkannte, muß dem Gefühl des ächten Künstlers unterworfen bleiben. Dieß ist seine wahre Freiheit. Dieß allein gibt seinen Darstellungen Wahrheit. Nur für sich muß er arbeiten, oder er arbeitet für Niemanden; nur für sich und damit für Tausende.

Halbes Studium der Kunst ist nicht näher der Natur als ganzes. Nur ganzes Studium bringt erst wieder der Natur nah.

Der Mangel an wahrem Kunstsinne beim Tonkünstler verursacht sehr natürlich beim Volke eben solchen Mangel an wahrem Kunstgeschmacke. Daher auch bei beiden so wenig wahre Liebe und Eifer für Alles, was wahrhaftig schön und edel ist, daß der Künstler sich oft mit seiner Kunst verschließt, ihr in geheim huldigt, in geheim seine besten Opfer bringt und wohl oft dem Publikum nur das hingibt, was er seiner und seiner Göttin unwerth achtet. Ein geschrieben Blatt, was mir mancher wahre Künstler aus seinem verborgenen Schatze gab, war oft mehr werth, als zwanzig gestochene und gedruckte Werke desselben Mannes, zubereitet für das enge Herz seiner Käufer und den Eisenkrämersinn seines Notenverlegers.

Diese Sclaverei für Notenhändler und Modeton zu arbeiten, ist die ärgste unter allen, ist Kleinkrämerei und mergelt aus bis auf den letzten Tropfen lebenden Blutes. Die thörichte Sucht, mit der unsere jetzigen Künstler sich in dieß Schandgewerbe stürzen, hat uns Männer geraubt, die sich sonst bis zur Affectation scheuten, ihren besten Nebenkünstlern nur in Nebendingen der Form ähnlich zu sein.

Kommt zum Geiz nach Gold und Händegeklatsch noch die übergroße Thorheit hinzu, auch dem Alltags-, Zeitungs- und Journalcritiker gefallen zu wollen, dann erlischt jeder Funke von Wahrheit und Freiheit in deinen Werken. Dann darfst du nur noch selbst die Critik zu deinem eigenen Brodgewerbe machen, um der schlechteste Künstler und schlechteste Mensch zugleich zu sein.

Willst du groß und glücklich sein, junger Künstler, so verachte alle die kleinen elenden Behelfe, die Menschen, ihrer Würde uneingedenk, ersonnen und geheiligt, um sich und Andern Achtung anzulügen; reiße dich von aller Kleinheit los; sei wahrhaft frei!

Dann wird nichts deines Herzens sich bemeistern, als Liebe. Liebe, die Göttin deiner Kunst. Sie sang zuerst aus dem Menschen und der ganzen lebenden, singenden Natur; sie nur singt zum Herzen, wie sie aus dem Herzen singt. Allumfassende Liebe erfülle deine ganze Seele. Ueberall, wo wahre Liebe dich führt, gehst du sicher dem Gipfel deiner Kunst, wie deines Glücks entgegen.

Nur der, der die Kunst ganz zu vollenden vermag, werde hinzugelassen; und dessen Wirken wird auch stets groß, edel sein. Lebt er in einem Zeitalter und unter Menschen, denen nichts heilig ist, so wird er für sie, wie sie sind, nicht Künstler sein wollen. Er wird für sein Herz und für die wenigen, die er im Herzen trägt, arbeiten, und so gewiß, sei's auch ungesehen und unerkannt, spät oder früh Veredlung seiner Kunst und der Menschheit wirken.

Durchglüht dich nun, junger edler Mann, Freiheit, Wahrheit, Liebe, edler Wirkungstrieb, dann lebst du ein wahres Künstlerleben, dann ist deine Seele voll hoher Begeisterung, und nur in ihr lebt die Künstlerseele ihr volles Leben.

Dieser Einleitung folgt ein von Reichardt nach dem Klopstock'schen „Messias“ bearbeiteter, vom Dichter gebilligter Oratoriumstext. Nur wenige Worte schickt er dieser erhabenen Poesie voraus:

„Sobald der wahre Künstler anfängt, seinen höhern Beruf zu ahnen, sucht er nach einem Gegenstand, der ihn begeistere, daß er durch seine Darstellung wirke auf sein Volk und es veredle. Aber er sucht in unserer Welt vergebens. Die ewige Liebe ist in die heiligen Haine des Himmels zurückgeflohen. Es kostet Kampf und Streben und heiße Thränen der Sehnsucht, bis die Langersehnte dem Sterblichen den Zutritt zu sich erschließt.

„Ich war noch Knabe, da war Klopstock's „Messias“ mein erstes selbstgewähltes und hernach eine lange Zeit fast mein einziges Buch. Oft hatt' ich's nur in seliger Ahndung gelesen, dann vertrauter. Ich erblickte in diesem allumfassenden Meere einen lyrischen Strom durch's Ganze hindurch, der mir all' die Wege bahnte, die ich lange dunkel geahndet und auf denen ich so gerne dem folgenden Volke glücklich vorangeschritten wäre. Diese hohen Gesänge hängen so herrlich aneinander, bilden ein so großes lyrisches Ganze, daß dem Tonkünstler für seine Kunst und seinen großen Zweck nichts mehr zu wünschen übrig bleibt. Hier und nur hier ist er aller unlyrischen Expositionen überhoben. Die Geschichte ist in Aller Herzen und Gedächtniß, Jedermann ist im Stande, der Handlung zu folgen. Auch ist Klopstock gerade in diesen lyrischen Gesängen am volksmäßigsten; die edelste, höchste Simplicität, der ausdrucksvollste malerische Versbau, in dem dieser Dichter so unübertreffbar und einzig ist, Alles macht sein Werk zum Ideal musikalischer Poesie für wahre Musik.

„Seit Jahren hab' ich der musikalischen Bearbeitung desselben die schönsten, glücklichsten Stunden meines Lebens geweiht. Ich bin fest entschlossen, es nur mit mir selber und bis zu gänzlicher Vollendung nur für mich selber zu bearbeiten, damit keine Convenienz, Kunstmode oder äußere Einwirkung, welcher Art sie auch sei, das Werk zu etwas anderem mache, als es durch mich selbst werden kann und ich's auch am Ende noch ganz in meiner Gewalt habe“.

Die schöne, große, herzerhebende Idee will Reichardt nicht für sich allein behalten, sie soll Gemeingut werden, soll die Seelen junger, edler Künstler entzünden. Wir fürchten, unseres Meisters Hoffnungen haben sich nicht verwirklicht. Seit der Erscheinung der ersten Gesänge der „Messiade“ (1748) waren nun drei Decennien verflossen, aber obgleich der Schluß des mit so schwärmerischer Begeisterung anfangs aufgenommenen Werkes erst seit 9 Jahren der Oeffentlichkeit übergeben war, so hatte die Theilnahme für diese erhabenste Dichtung, welche die deutsche Literatur aufzuweisen hat, doch schon auffallend abgenommen. Der Gegenstand war für das größere Publikum ein zu abstracter, der

ideale Schwung der Gedanken, die nicht Jedermann zusagende Sprache dieser Poesie und die Fluth neuer sich drängender Erscheinungen auf dem Gebiete der schönen Wissenschaften lenkte die allgemeine Aufmerksamkeit, wenn auch Klopstock's Name in hohen Ehren blieb, von seinem Werke bald wieder ab. Dem Tonsetzer aber, der nicht wie Gluck oder Reichardt so innig vertraut mit den Schöpfungen dieses Dichters war, ihm nicht die aufopfernde und huldigende Liebe entgegenbrachte, welche die genannten Meister für ihn hegten, bietet seine Ausdrucksweise fast unbesiegbare Hindernisse dar, und nur wenigen Auserwählten ist es überhaupt beschieden, das Größte und Schwierigste und leider oft auch in seinen Erfolgen Undankbarste zu unternehmen und mit ungebeugtem Muthe bis an's Ende durchzuführen. Wir wissen nicht, ob Reichardt dazu gekommen ist, den „Messias", wie er ihn poetisch ausgearbeitet und dessen Composition beabsichtigt hatte, niederzuschreiben. Möglich, daß es ihm mit diesem Werke erging wie Gluck seiner Zeit mit der Composition der Klopstock'schen „Hermannsschlacht", die ja auch in der Seele des Meisters vollendet und ausgeführt vorlag, aber nie in sichtbare Zeichen übertragen wurde.

Unsere Zeit wird überhaupt die hohe Begeisterung, die Reichardt für Klopstock's Poesien erfüllte, nicht mehr begreifen können. Wie viele unserer Musiker kennen mehr als den Namen dieses Dichters, und welcher unter ihnen würde nicht vor den Schwierigkeiten, die seine Dichtungen dem Tonsatze entgegen stellen, zurückschrecken? Dankbares, nach unsern Begriffen, würde hier ohnedem wohl nimmermehr zu Stande zu bringen sein.

Viel des Trefflichen, sagt Reichardt weiter noch über die Odencomposition, das wir hier übergehen müssen, wie auch den folgenden Aufsatz: über Instrumentalmusik. Letzterer wurde in einer Zeit geschrieben, wo die Instrumentalmusik noch in den Windeln lag und man ihren zukünftigen Aufschwung und ihr Fortschreiten zur höchsten Vollendung noch nicht zu ahnen vermochte. Reichardt dürfte hier von dem Gesichtspunkte aus, aus dem wir über Werke dieser Gattung von Musik zu urtheilen berechtigt sind, harten Widerspruch seiner Ansichten erfahren, aber wir sind überzeugt, daß er selbst, der die Tage Mozart's und Beethoven's noch sah und ihre Instrumentalwerke noch hören konnte[1]), dreißig Jahre später anders über Instrumental-

---

[1]) Noch vor Reichardt's Tode waren die 6 ersten Sinfonien Beethoven's,

musik geurtheilt haben würde. Reichardt verwirft namentlich die Form der Sonate als unnatürlich und den Genius hemmend. Sehr richtig bemerkt dazu schon Cramer in einer Besprechung des Kunstmagazins: „Leisten sind für alle Werke des Genie's verwerflich; aber Formen ohne Einschränkung tadeln, die bei ihrer Natur doch viele Freiheit und Willkürlichkeit zulassen, ist nicht recht".

Eine ganz besondere Meisterschaft entwickelt Reichardt in der Schilderung von Persönlichkeiten, in der Zergliederung der Werke großer Meister der Vorzeit und in der Darlegung der Eigenthümlichkeiten und Vorzüge, die sie auszeichnen und von einander unterscheiden. Hier steht uns für unsere Ansicht zugleich ein gewichtiges Urtheil über ihn zur Seite. Marx sagt darüber in der „Berliner allgem. musikalischen Zeitung, 1824": „Reichardt war nicht von den wenigen, deren ganzes Selbst sich gleichsam in Musik aufgelöst hat, die — wie z. B. Mozart — mit ihrer Seele und ihrem Leben den höchsten Künstlerrang gleichsam erkauft haben, nichts sein wollen und können, als Künstler, deren Werke denn auch das volle Leben athmen, was in ihnen allein bestanden hat. Tritt er aus dieser ersten Reihe der Künstler, so finden wir ihn dagegen als einen der Vornehmsten, die mit hoher Geisteskraft, mit inniger Liebe die Kunst umfaßt und in ihrem Wesen erkannt haben. Seine Schriften geben davon Zeugniß; in allen, besonders in seinem „Kunstmagazin" sehen wir den geistreichen, wahrhaft unterrichteten, edlen, für die Kunst erglüheten Mann; unermüdet ist er, uns tiefe Ansichten von der geliebten Kunst und großen Werken zu eröffnen. Noch nach vierzig (wir dürfen heute diese Zahl verdoppeln) — wie reichen Jahren werden Wenige leben, die nicht aus ihm lernen könnten, keiner, der nicht erhoben würde von der Begeisterung, mit der er von der Kunst und großen Künstlern spricht. Ueber Händel sind noch keine tieferen Beobachtungen ausgesprochen worden, als von Reichardt in Bezug auf einzelne Leistungen dieses großen Mannes. Was bei der Mittheilung einer einzigen großen Fuge von J. S. Bach gesagt ist, überwiegt die ganze Lebensbeschreibung Bach's von dem gehrten Bachianer Forkel. Mehr wie irgend einer hat er gethan, hier uns mit den älteren Italienern und der eigenthümlichen

---

seine Fantaisie Op. 80, die 5 Clavierconcerte, die 10 ersten Quartette, die 29 ersten Claviersonaten und die Egmont-Musik erschienen.

Großheit ihrer Compositionen bekannt zu machen, — dort, uns in der Volksmusik die Spur der Natürlichkeit und Wahrheit nachzuweisen".

Reichardt beabsichtigte zu Anfang der 90er Jahre die durch das Kunstmagazin ausgestreuten historischen Nachrichten, critischen Bemerkungen und eigene freie Urtheile über große Componisten in eine angenehme und unterrichtende historische Folge zusammen zu stellen und unter dem Titel: „Skizzen von großen Componisten" herauszugeben. Leider blieb es bei diesem wie bei so manchen andern von ihm in Aussicht genommenen unersetzlichen Werken bei dem guten Willen. Es ist unendlich zu beklagen, daß der literarische Nachlaß Reichardt's nicht aufbewahrt, gesichtet und der Oeffentlichkeit übergeben wurde. Wie viele unschätzbare Mittheilungen sind uns mit dem Verluste desselben nicht zugleich verloren worden!

Reichardt leitet die im „Kunstmagazin" mitgetheilten merkwürdigen Stücke großer Meister verschiedener Zeiten und Völker durch folgende Worte ein:

„Daß die meisten unserer Tonkünstler so einseitig sind in ihrem Geschmacke, Regelwesen und Urtheil, so ausschließend loben und tadeln, so blind auf italienische und französische Tonkünstler schelten und an Künstlern unserer Nation Dinge so hoch als Nationalvorzug erheben, die wir doch unmittelbar nur von jenen haben und dafür wieder so stockblind den wahren eigenthümlichen Vorzug unserer großen Künstler verkennen; daß unser Publikum auch in Kunstgeschmack und Kunstliebe ein so schwankendes Rohr ist, das von jedem fernen Winde und jeder nahen Wasserüberschwemmung hin- und herbewegt wird; daß das Parterre noble oft sein ben mio in guter deutscher Melodie trillert und so Italien für den einzigen Wohnsitz der Kunst hält und mit Verachtung über's gemischte Volksparterre wegpfeift, das oft wieder sein „traut's Schäzele" in schönen italienischen Melodien gurgelt und dabei, seinem Claviermeister folgend, Italiener und Franzosen für Heiden und Kunstketzer verschreit, — kommt vorzüglich daher, weil Künstler und Publikum so wenig die Werke fremder und einheimischer Tonkünstler verschiedener Zeiten kennen. Sie unterscheiden die Componisten nur nach den Endungen ihrer Namen, und ein reisender deutscher Geck, der in der ersten Hitze des Einkaufs zu Rom oder Neapel irgend einem Schuft von selbstgestempelten Signor Maëstro seine Subeleien für die Schreibgebühr abkauft, bringt oft bei seiner Rückkehr einer ganzen Stadt einen falschen beschimpfenden Begriff von italienischer Musik bei; und eben der Geck beschimpft wieder mit einem Drangsallied seines Hofmeisters, dessen siebenzehntes Hausamt oft der Musikunterricht ist, seine Nation in fremden Ländern.

„Man sollte denken, die Notenstechereien und Druckereien müßten eine eben so wohlthätige Bekanntschaft aller Nationen unter einander hervorgebracht haben, als es die Druckereien für die Wissenschaften zum Theil gethan. Das ist jedoch nicht der Fall; sie haben bis jetzt mehr geschadet als genützt.

„Wird aber endlich auch das Publikum nach und nach mit auswärtigen Kunstwerken bekannt, so ist ihm nur selten ein treuer, unparteiischer und umsichtiger Tonkünstler zur Hand, der ihm über das innere Wesen und den wahren Werth derselben Aufklärung geben könnte.

„Um diesem großen Kunstmangel so viel ich vermag abzuhelfen, werd' ich künftig vorzüglich merkwürdige Stücke der besten deutschen, italienischen und französischen Componisten in diesem Werke abdrucken lassen. Damit sie jedem Kunstfreunde anschaulich sind, werde ich sie im Clavierauszuge liefern. Bei jedem werd' ich auf seine hervorstechenden Schönheiten und auf mancherlei Eigenthümlichkeiten in Anmerkungen aufmerksam machen, hiebei mich aber alles allgemeinen Urtheils enthalten. Wenn ich dann erst eine Menge solcher Stücke mit den dazu gehörigen Anmerkungen gebracht habe, werde ich mich bemühen die Kunstcharactere der Meister auseinander zu setzen und zu bestimmen und endlich allgemeine Vergleichungen jener Künstler und der Nationen wagen. Dieß soll uns die Uebersicht der neuen Musikgeschichte erleichtern und vielleicht den Weg erhellen, den deutsche Künstler gehen müssen, wenn sie groß sein und wirken wollen".

Um das Verdienstliche der Absichten Reichardt's ganz würdigen zu können, muß man in Betracht ziehen, daß er seine Unternehmung in einer Zeit begann, wo ein Sinn für historisch-musikalische Studien noch gar nicht vorhanden war, wo die Quellen alle unzugänglich waren und nur unter großen Opfern Seitens der Forscher erschlossen werden konnten. Seit Jahrzehnten ist man bemüht die Kunstschätze verschiedener Perioden zu heben; noch ist der allerkleinste Theil derselben erst zu Tage gefördert und auch dieser nur vermag sich schwer gegen das in mächtigen Wogen andrängende Neue ein bescheidenes Terrain zu gewinnen. Aber immerhin kann heute ein strebsamer Kunstjünger seinem Drange nach Belehrung und nach Erweiterung seiner Kenntnisse ein Genüge thun. Das war im vorigen Jahrhundert nicht der Fall; um dieß zu beweisen, brauchen wir nicht einmal bis zu den Tagen Reichardt's zurück zu gehen, erinnern wir uns nur daran, wie im ersten Viertheile unseres Jahrhunderts Thibaut eigens Notenschreiber nach Rom senden mußte, um in den Besitz einzelner Werke einiger der besseren italienischen Meister zu gelangen, die uns heute in sorgfältigen, schönen und billigen Ausgaben gedruckt vorliegen.

Das erste der Stücke älterer Meister, das Reichardt im „Kunstmagazin" gibt, ist eine kleine Arie aus der Oper „Tomyris" von Reinhard Keiser,

„in der eine gar schöne Vereinigung der natürlichsten Declamation und des leichtfließendsten Gesanges herrscht und die er ihrer lieben edlen Einfalt wegen aufgenommen hat. Dieselbe hat ihren Grund in: Wahrheit in der Accentuation der Worte,

in der natürlichen und angenehmen Folge der Töne, in der Gleichheit der Rhythmen und der Ordnung in den Einschnitten und in der Einheit der natürlichen Harmonie".

Nun folgt eine sorgfältige Analyse des ganzen Tonstückes, an deren Schluß Reichardt die Bemerkung hinzufügt:

„daß von all' dem, was der Erklärer nachträglich über die vorliegende Arie gesagt hat, Keiser, der überhaupt mehr ein Mann von schönem Kunsttalente, als ein kunstgerechter Tonsetzer war, bei seiner Arbeit wohl das Wenigste sich deutlich gedacht haben mag. Sein feineres, richtigeres Gefühl umfaßte aber ganz die auszudrückende Empfindung und nun konnte sich nicht leicht Fremdes in die Darstellung drängen. Auch wird nicht zergliedert, um Lehren und Regeln zu geben, wie man's anfangen soll, um dergleichen hervorzubringen — fliegen mit wächsernen Flügeln? — nur aufmerksamer soll darauf gemacht werden, damit das schwächere, unberichtigte Gefühl richtiger empfange, was das feine, richtige Gefühl dargestellt hat und so selbst berichtigt werde".

Auf Keiser's Arie folgt eine Arie (Non so con dolce moto) dem hochverehrten L. Leo.

„Obgleich ein Zeitgenosse von jenen, welche Verschiedenheit Beider in Sinn und Geist! In Keiser nur Wahrheit und Anmuth, in Leo Schönheit und Stärke oft auf Kosten der Wahrheit. Im vorliegenden Stücke herrscht eine gewisse Manier, die auf Adel abzweckt; der Gang der Melodie ist groß und kühn, zeigt auch eine gewisse Singmanier, die befriedigt werden sollte; der Rhythmus ist vermischt und verwebt, die Harmonie mannigfaltig und wirkungsvoll, die Begleitung reich und ergötzend. Dennoch, wenn auch in einzelnen Theilen schön und vortrefflich, erscheint der Ausdruck des Ganzen übertrieben und ohne Einheit".

Den beiden vorhergehenden Meistern gesellt sich als dritter ein anderer ihrer großen Zeitgenossen: G. Fr. Händel.

„Die Arie: „Töne sanft, du lydisch Brautlied", aus dem Alexanderfeste, geb' ich als Muster der höchsten Wahrheit und Schönheit des musikalischen Ausdrucks, der erzielt wird durch: ächte Declamation, leicht-schön fließenden, edlen Gesang, Reinheit und sanfte Führung der Harmonie, Wahrheit der Bewegung und Begleitung, und — Einheit aller Theile. Wer von der sanftwallenden Bewegung dieser herrlichen Arie nicht leicht eingeschmeichelt eingewiegt wird in süße Wollust, von der zweckmäßigen, alleinigen Begleitung des Violoncells nicht in ihr ungestört fortgetragen wird und so durch's Ganze nur Einen süßen Hauch wehen fühlt, dem muß man musikalische Empfindung überhaupt absprechen".

Von dem folgenden Tonstücke, einer duettmäßigen Stelle aus J. B. Lulli's „Alceste", sagt Reichardt sehr richtig, daß es Wahrheit ohne Schönheit darstelle. Es ist das Lallen der dramatischen Musik. Nichts kann den Fortschritt der Kunst in 100 Jahren deutlicher versinnlichen, als die Zusammenstellung derselben Scenen aus Lully's und Gluck's „Alceste". Des ersteren Oper wurde 1674, die Gluck's 1767 aufgeführt.

„Obwohl man die nackte Wahrheit bei Lully nicht verkennen kann, so bedarf es doch keiner weitläufigen Zergliederung, um zu zeigen, wie unendlich wahrer und schöner sein Nachfolger gearbeitet hat. Schon die Wahl der Tonart, die mannigfaltigeren, bedeutenden Modulationen und die leidenschaftliche Abwechslung der Bewegung geben ihr großen Vorzug, und dann die herrliche, accentvolle Melodie, das schnelle Fallen und Steigen der Stimme, die sehr ausdrückende Anwendung von schweren, übermäßigen Intervallen — doch das fühlt sich nur, das sagt sich nicht".

Aehnlich wie die vorhergehenden, sind die folgenden Piecen besprochen[1]). Da der uns verfügbare Raum zu größter Einschränkung mahnt, die Erklärungen ohne die practischen Beispiele, die wir ja doch nicht beifügen können, auch für den Leser nur von halbem Werthe sind, so übergehen wir sie alle und verweilen nur noch einen Moment bei dem Aufsatze: J. S. Bach. Er steht einer Clavierfuge dieses Meisters (in f moll) voran.

„Nie hat ein Componist, selbst der besten, tiefsten Italiener keiner, alle Möglichkeiten unserer Harmonie so erschöpft als J. S. Bach. Es ist fast kein Vorhalt möglich, den er nicht benützt, alle ächte harmonische Kunst und alle unächten harmonischen Künsteleien hat er in Ernst und Scherz tausend Mal angewendet mit solcher Kühnheit und Eigenheit, daß der größte Harmoniker, der einen fehlenden Thematact in einem seiner Werke ergänzen sollte, nicht dafür stehen könnte, ihn wirklich ganz, so wie Bach es gethan, ergänzt zu haben. Hätte er den hohen Wahrheitssinn Händel's und dessen tiefes Gefühl für Ausdruck gehabt, er wäre größer als dieser, so aber ist er nur weit kunstgelehrter und fleißiger. Hätten beide große Männer mehr Kenntniß des Menschen, der Sprache und Dichtkunst besessen, wären sie kühn genug gewesen, alle zwecklose Manier und Convenienz von sich fortzuschleudern, sie wären die Ideale unserer Kunst, und jedes große Genie, das sich nicht damit begnügen wollte, sie zu erreichen, müßte unser ganzes Tonsystem umwerfen und sich einen neuen Weg bahnen.

„Bei einzelnen Stücken und Stellen dieser großen Meister (mehr aber noch bei Händel als bei Bach) ist mir's oft so gegangen, wie Göthe vor dem Straßburger Münster. Wenn ich in der Speculation durch den sinnlosen Mißbrauch und die fatale allgemeine Anwendung der Harmonie gereizt, mich mit Rousseau fast ganz gegen zusammenklingende Harmonie erklären wollte, wenn ich mit Sulzern, eingeschwätzt durch schön-klingendes, oberflächliches, geheiligtes Geschwätz über schöne Formen und Manieren, fast Ordnung und Schönheit predigen mochte, und dann mich wieder ein Händel- oder Bach'sches Stück meinem kleineren Selbst entriß und all' des Raisonnirens und Speculirens tief vergessen machte — dann seufzt' ich oft hoch

1) Einige Nummern aus: „Les Consolations de Miseres de ma Vie, ou Receuil D'airs, Romances et Duos par J. J. Rousseau". Arie aus Händel's „Pastor fido". Duett von Durante (dem Herausgeber von Kirnberger mitgetheilt). Chor: „Brich die Bande seines Schlummers", aus Händel's „Alexanderfest". Drei Stücke aus Rameau's Oper: „Castor et Pollux". Clavierstücke von Couperin. Chor aus dem „Miserere" von L. Leo. Chor: „Vor dir, o Ewiger", von Schulz. Duett von Kirnberger. Wettgesang aus Händel's Messias: „Er weidet seine Heerde".

auf: „solcher Werke mehr, und mir die glückliche Lage und Seelenerhebung zu hoher Darstellung und ich lese und schreibe keinen Buchstaben mehr!"

„O daß unsern beiden größten Tonkünstlern der Mangel an größerer Menschheit im Wege stand, daß sie nicht auch ein so ganzes, großes, wahres, vollendetes Werk darstellen konnten, wie einst Erwin von Steinbach! Und doch ruf' ich mit überwallendem Gefühle, ob ihren einzelnen Größen und Schönheiten mit Göthe: „Du mein lieber Bruder im Geiste des Forschens nach Wahrheit und Schönheit, verschließ' dein Ohr vor allem Wortgeprahle über nachahmende Kunst, komm', genieße und höre. Hüte dich, die Namen deiner edelsten Künstler zu entheiligen und eile herbei, daß du hörest ihre trefflichen Werke. Machen sie dir aber einen widrigen Eindruck oder keinen, so gehab dich wohl!""

Bei diesem zwar begeisterten, doch nicht in allen Theilen so günstigen Urtheile über Händel und Bach, wie wir es heute zu geben im Stande sind, dürfen wir nicht vergessen, daß Reichardt, als er den ersten Band des „Kunstmagazins" herausgab, die bedeutendsten Werke dieser Meister noch nicht gehört hatte. Den „Messias" lernte er erst in seiner ganzen Gewalt 1785 in London kennen. Vielleicht auch hat ihn der Eindruck desselben abgehalten, das von ihm früher beabsichtigte gleichbetitelte Werk zu schreiben. In Berlin setzte erst 1786 J. A. Hiller eine großartige und würdige Aufführung dieses Oratoriums durch. Obwohl Reichardt nur 32 Jahre nach Bach's Tode schrieb, waren doch die bewundernswürdigsten Werke dieses Tonsetzers, seine Passionen, bereits vergessen und verschollen. Bekanntlich hat erst 1829 die „Matthäuspassion" in Mendelssohn einen Erwecker wieder gefunden und von diesem Zeitpunkte an datirt sich überhaupt die Wiederaufnahme des Studiums Bach'scher Werke.

Aus dem reichen Inhalte des ersten Bandes nehmen wir nur noch eine uns besonders wichtig scheinende Stelle heraus. Sie findet sich in der Besprechung des doppelchörigen „Heilig" von C. Ph. E. Bach und handelt von der Kirchenmusik:

„Eigentlich schicken sich weder Arien noch Recitative für die Kirche, am wenigsten Arien von so üppigem, spielendem Gesange, wie sie in den meisten neuen Kirchenmusiken vorkommen. Die Chöre scheinen sich allein für die Kirche zu eignen, sie allein vermögen dem versammelten Volke die Andacht und Ehrfurcht einzuflößen, die das Herz im Tempel Gottes erfüllen sollen.

„In der einzelnen Arie stört die schöne Stimme die Andacht eben so sehr, als die schlechte und vielleicht noch mehr, denn sie zieht unsere Aufmerksamkeit an sich und vergnügt uns da, wo wir erbaut und gerührt werden sollen, und zwar auf andere Weise gerührt, als es die Schönheit der Stimme thut. Ueberhaupt gehört der blumenreiche und verzierte Gesang gar nicht in die Kirche, nicht zur wahren Würde und er-

habenen Schönheit der Tonkunst, so sehr er sie auch in ihrer übrigen Anwendung bereichert. Nur der reine und einfache, aus der bestgeordnetsten Harmonie entspringende Gesang ist der wahre, edle, der ächte Kirchengesang, und der kann am vollendetsten nur in den Chören stattfinden. Nur die vollkommenste Harmoniefolge, die um so vollkommener ist, je mehr das Vorhergehende die Folge vorbereitet und nothwendig macht, nur diese Continuität der Harmonie, wenn sie zugleich die beste Fortschreitung jeder einzelnen Stimme und vorzüglich der Oberstimme hat, ist wahre Schönheit der Tonkunst, die nie und bei keinem ihre edle Wirkung verfehlt, und nur diese gehört in die Kirche.

„Diese würdige heilige Musik erfordert und verdient alsdann aber auch eine ganz andere heilige Poesie, als die gewöhnliche es ist, eine Poesie, die dem ganzen Volke verständlich, wichtig und heilig sein müßte, die ihm nicht erst durch gedruckte Texte oder durch die Sänger bekannt gemacht, sondern, ihm lange schon im Herzen heilig, durch die Gewalt der Töne nur tiefer eingeprägt, wichtiger und heiliger würde. Dieß ist die wahre Vereinigung der edlen Dichtkunst und der edlen Tonkunst zu ihrem größten Nutzen, zu ihrem höchsten Zwecke. —

„Große freie Reichsstädte könnten ihrer inneren Verfassung nach noch am ersten wahre Kirchenmusik haben, und sollten sie ihres eigenen Wohles wegen ernstlicher suchen und unterstützen. Aber da müßte nicht der Magistrat oder das Volk die Sänger und Spieler wählen und annehmen: ihre Sache wäre es nur für einen tüchtigen Musikdirector zu sorgen, das Uebrige aber diesem zu überlassen. Zu guter Belohnung aller nöthigen Glieder für eine würdige Kirchenmusik dürfte sich das Volk gewiß eben so bereit finden lassen, wie zu Erbauung hoher Thürme, und wenn's ihm nur ernstlich angedrungen würde, gewiß noch bereitwilliger als zu Erhaltung eines Theaters, das doch weit kostspieliger ist (?) Könnt' ich wie Rousseau stark, treffend und überzeugend schreiben, ich würde an alle freie Reichsstädte erst seine vortreffliche Schrift über die „Verderblichkeit eines Theaters in Genf" und dann meine eigene über die „Wichtigkeit einer wahren, ächten Kirchenmusik" adressiren. Wirkte das wie es sollte, o wie würden mir dann ihre Herzen bei der ersten würdigen Ausführung dieses „Heiligs" danken".

Die von uns ausgezogenen Stellen aus dem „Kunstmagazin" bedürfen keiner weitern Beleuchtung, sie werden und müssen für sich selbst sprechen. Wichtige Abhandlungen wie die: „über das Volkslied, über Nationaltänze, über Singchöre, über das deutsche Singeschauspiel, über die musikalische Idylle, über die häusliche Erbauung durch Musik u. s. w. müssen wir leider ganz unberührt lassen. Nicht alle Ansichten Reichardt's können heute noch allgemeine Zustimmung finden, nicht immer ist es ihm gelungen in seinen eigenen Werken die Ideale seiner Kunstanschauungen zu erreichen, — es gibt keinen Lehrer, der mit den von ihm gepredigten Grundsätzen der Weisheit und Tugend nicht selbst ein Mal in Conflict käme, — aber alle Mängel verlieren

an Gewicht gegenüber der hohen Begeisterung, die ihn beseelte und der Hingebung, die ihn für die geliebte Kunst erfüllte, und abgesehen von seiner Begabung, Wißbegierde und Thätigkeit, bleibt es doch unbestritten, daß sein Wirken für seine Zeit ein hochbedeutendes war[1]). Gewisse Grundsätze der Kunst erleiden im Laufe der Jahre keine Aenderung; die Erfahrung lehrt uns, daß es nöthig ist, dieselben immer zu wiederholen. Die Bestrebungen, Wünsche und Klagen wahrer Kunstfreunde sind in allen Perioden dieselben. Man hat geringe Aussichten auf durchgreifende Besserung der musikalischen Verhältnisse, aber sollen dieselben sich nicht vollständig verschlechtern, so ist es nöthig immer wieder auf die ewigen Wahrheiten, auf die idealen Anschauungen zurückzukommen, welche die Grundlagen aller Kunstbestrebungen bilden sollen, und mit ausdauernder Zähigkeit Längstbekanntes auf's Neue zu predigen. Wir erkennen sehr wohl, daß wir über gar viele Dinge gesprochen haben, die sich eigentlich von selbst verstehen und Niemanden fremd sind, aber eben deßwegen schien es uns nothwendig

---

[1]) Wir fügen unserer Besprechung über das „Kunstmagazin" hier noch eine Beurtheilung Cramer's über dieses Werk bei, welcher Reichardt durch die Herausgabe seines „Magazins der Musik" eine nicht ungefährliche Concurrenz machte:

„Reichardt hat durch Werke mancherlei Gattung, die sowohl seinem musikalischen Genius als auch seiner Kenntniß der Kunstregeln Ehre machen, sich schon einen angesehenen Namen auf dem Parnasse der Tonkunst erworben. Zugleich hat er sich in mehreren theoretischen und zur Geschichte der Musik gehörigen Schriften auch sonst als Autor gezeigt, der reich an Ideen, scharfsichtig für nicht alltägliche Ansichten, empfänglichen Gefühls auch für die Verdienste und Talente Anderer ist, der oft gerecht zu richten versteht und (was bei Künstlern besonders schätzenswerth erscheint), das was er denkt, in einer lebhaft darstellenden, wiewohl auch bisweilen zu begeisterten Lavaterisch-unbestimmten Schreibart zu geben weiß. Dieses gerechte Lob, welches ihm überhaupt selbst diejenigen nicht versagen können, die sonst in vielen Stücken nicht mit ihm zufrieden sind, die er sich durch zu sehr aufbrausenden Enthusiasmus, durch den Exceß in den erwähnten sehr guten Eigenschaften und durch einen zu sehr durchschimmernden Egoismus, wie verzeihlich auch in gewissen Jahren und wie erklärbar aus der Lebhaftigkeit der Seele er oft ist, zu Feinden gemacht hat (eine, ich bedaure es, zu große Anzahl) gebührt auch diesem „Kunstmagazin" insbesondere.

„Kein Buch ist jedoch so schlecht, daß nicht einiges Gute darin zu finden wäre, und selten ist eines so gut, das nicht auch Mängel und oft sehr wesentliche hätte. Muß man solche bei einem Manne, der zum Publikum immer im Tone eines Lehrers, Gesetzgebers und Richters spricht, auch strenger rügen, so möge man zugleich das stets bedenken, daß mit solchen Ausstellungen weder Feindschaft noch Geringschätzung sich verbindet und daß gewisse Rauhigkeiten des schriftstellerischen Characters am füglichsten durch die Friction öffentlicher Critik abgeschliffen werden können".

davon zu reden, denn man ist geneigt das Nächstliegendste am leichtesten zu übersehen. Dieß wird uns entschuldigen, wenn wir bei dem Ausziehen einzelner Stellen aus Reichardt'schen Schriften uns zumeist an Bekanntes und Practisches gehalten haben. Vieles wurde in den letzten 80 Jahren besser, gründlicher und erschöpfender abgehandelt, aber die alten Mißstände sind doch nicht gehoben worden. Ein Zurückkommen auf Wünsche, die im Interesse der Kunst nun schon seit so langer Zeit gehegt werden, und die Aussprache derselben in den einfachen, gedrängten, begeisterten Worten Reichardt's dürfte deßhalb nicht so ganz überflüßig erscheinen, und wenn nur hie und da ein Saamenkörnchen Boden zu gewinnen vermag, so werden wir uns einer Arbeit rühmen und erfreuen können, die nicht vergeblich war.

5) George Friederich Händel's Jugend. Berlin, 1785. Auf nur 28 Seiten wird dieses Meisters frühere Lebensperiode bis zur ersten Reise nach England geschildert. Für uns, denen das reiche Werk Chrysander's über diesen Heroen der Tonkunst vorliegt, bietet das Schriftchen nichts Neues, doch ist es im Allgemeinen gut geschrieben und enthält manche beachtenswerthe Urtheile und Anschauungen.

So sehr das ganze preußische Volk den Tod seines großen Königs beklagte und empfand, sahen doch die Freunde der Kunst mit frohen Erwartungen dem Regierungsantritte Friedrich Wilhelm's II.[1]) entgegen und ihre Hoffnungen sollten nicht getäuscht werden. Man kannte im Publikum die seltene Liebe, womit der Nachfolger Friedrich's II. den Künsten und Wissenschaften, namentlich der Musik zugethan war, man kannte seinen chevaleresken Character, sein wohlwollendes Gemüth, seine königliche Freigebigkeit und gewinnende Persönlichkeit und vor Allem seine deutsche Gesinnung. Hätte sich so vielen trefflichen Eigenschaften der politische Scharfblick seines großen Vorgängers, und dessen unermüdliche Thätigkeit und Characterstärke gesellt,

---

[1]) Friedrich Wilhelm II., Sohn des Prinzen August Wilhelm, ältesten Bruders Friedrich's II., geb. 25. Sept. 1744, war zum ersten Male vermählt 1765 mit Elisabetha Christiana Ulrica, Prinzessin von Braunschweig-Wolfenbüttel, nach der Trennung von ihr zum zweiten Male, 1769 mit Friederica Louise, des Landgrafen Ludwig XI. von Hessen-Darmstadt Tochter; er starb 16. Nov. 1797 an der Brustwassersucht zu Potsdam, im 54. Jahre seines Alters und im 12. seiner Regierung.

hätte dieser ihm wie den erledigten Thron und einen gefüllten Schatz auch seinen Schatz von Weisheit und Erfahrungen hinterlassen können, Friedrich Wilhelm II., so verehrungswürdig durch die Fülle rein menschlicher Tugenden, die ihn zierten, würde nicht ein Spielball in den Händen zweideutiger, eigensüchtiger Minister und Günstlinge und buhlerischer Weiber geworden sein, und als er gebrochen und vereinsamt starb, den im Zustande höchster Blüthe übernommenen Staat nicht geschwächt und zerrüttet zurückgelassen haben[1]). Doch wir haben es hier weniger mit dem Herrscher Preußens, als mit dem großmüthigen Mäcen der Künste zu thun und als solchen gebührt ihm nicht minder ein Platz in der Geschichte der Musik und des deutschen Schauspiels, wie seinem Vorgänger in der der italienischen Oper.

Friedrich Wilhelm II. erhielt frühzeitig schon gründlichen Unterricht in der Musik und zwar wurde das Violoncell sein Lieblingsinstrument. Zuerst war Hasse[2]) dann Graziani[3]), zuletzt Duport

---

[1]) Schon Friedrich II. war mit des Kronprinzen Lebensweise höchst unzufrieden, ein Umstand, der Oheim und Neffen eine lange Reihe von Jahren von einander entfernt hielt. Erst nachdem im bayerischen Erbfolgekriege letzterer bei Neustädel in Schlesien Beweise persönlicher Tapferkeit gegeben hatte, erfolgte eine Annäherung. Als Friedrich II. starb, stand Preußen zu allen Mächten in friedlichen Beziehungen. Die bewunderswerthe Politik des großen Königs hatte ihm in der letzten Zeit seines Lebens eine Art von schiedsrichterlichem Einflusse auf die europäischen Angelegenheiten verschafft. Durch eine Reihe politischer Mißgriffe aber ging unter seinem Nachfolger der Credit Preußens in den auswärtigen Cabineten bald verloren, unnütze und unglückliche Kriege schwächten die Kraft des Staates, die schmachvolle dritte Theilung Polens 1795 beschwor die Rache der Nemesis über das Land herauf, die von Friedrich geförderte Aufklärung und Toleranz ward durch den berüchtigten J. Chr. v. Wöllner (1727—1800), spottweise „der kleine König" genannt, Staatsminister und Chef des Depart. der geistlichen Angelegenheiten und andere Männer in des neuen Königs Umgebung, denen er einen allzu großen Einfluß auf sich gestattete, in dem bekannten Religionsedicte 1788 sehr beschränkt und das Vermögen des Staats großentheils an Günstlinge und Maitressen und in üppigen Lustbarkeiten vergeudet, so daß nach 12 Jahren bei dem Ableben des Königs 18 Millionen Schulden (nach Lombard waren es 28, nach Raumer 49 Millionen) vorhanden waren.

[2]) Christoph Ludwig Hasse, einer der größten Gambisten seiner Zeit, Sohn und Schüler des berühmten Ernst Christian Hasse zu Darmstadt, kam um 1754 als Kammermusikus und Gambist in das Berliner Opernorchester und trat um 1766 in die Dienste des Prinzen.

[3]) Graziani kam nach dem Tode Hasse's an dessen Stelle als Lehrer des Kronprinzen nach Potsdam. Er war ein guter Cellist und Componist für sein Instrument, wurde aber 1773 durch J. P. Duport verdrängt. Graziani starb 1787; seine Frau, eine brauchbare Sängerin bezog auf Lebenszeit die Hälfte des Gehaltes ihres Mannes (600 Thlr.) fort, und seine Tochter wird als begabte Contraaltistin gerühmt.

sen. sein Lehrer. Rühmende Mittheilungen über die Kunstfertigkeiten von Königen sind immer mit großer Vorsicht aufzunehmen; man weiß, wie vielen Antheil Schmeichelei und Lobhudelei an dem Preise derselben haben, doch stimmen im vorliegenden Falle alle Urtheile dahin überein, daß Friedrich Wilhelm II. eine außerordentliche Geschicklichkeit auf seinem Instrumente sich angeeignet und gründliche Kenntnisse in der Musik sich erworben hatte. Sein Violoncellspiel soll in jeder Art und Schule gleich vortrefflich und durchgebildet gewesen sein. Je mehr Friedrich II. bemüht gewesen war den musikalischen Geschmack an seine der Tonkunst allerdings sehr günstige Periode zu fesseln und ihm eine bestimmte Richtung zu geben, von der ihn persönlich nichts abzubringen vermochte, desto weniger Zwang legte sich der Kronprinz im Genusse seiner Lieblingsneigung auf. Sollte die Musik eine freie Kunst sein, so wollte er auch frei genießen, was sie seiner Empfindung Erwärmendes und Anregendes darbieten konnte. Dennoch erwuchs auch ihm, wie Friedrich II. in Quanz, in seinem Lehrer Duport ein musikalischer Despot, dem er einen ungewöhnlichen Einfluß auf sich und auf alle musikalischen Verhältnisse seines Hofes gestattete. Glücklicher Weise aber war seine musikalische Bildung eine allseitigere, als die des großen Königs, der nur drei Componisten: Hasse, Graun und Quanz als würdige Vertreter guter Musik anerkennen wollte. Zuerst war ein Deutscher, dann ein Italiener und zuletzt ein Franzose sein Lehrer; jeder derselben machte ihn schon frühzeitig mit allen Eigenheiten und Einzelnheiten des besonderen Geschmacks und Styls jeder Schule bekannt; so groß nun auch der Abstand dieser unter sich sein mochte, hatte doch die gereifte Urtheilskraft des königlichen Schülers, unterstützt von einem feinen Geschmacke und warmen Kunstenthusiasmus, Klarheit und Einsicht genug gewonnen, um selbstständig in Fragen der Kunst entscheiden zu können. Duport's Uebergewicht vermochte sich vielleicht mehr in der Wahl der Personen der musikalischen Umgebung, als in der Beeinflußung des Geschmacks des Königs geltend zu machen. Da die Künstler seiner Kapelle, mit denen er gewöhnlich in den Hofconcerten zusammen zu spielen pflegte, sich ganz nach ihm bildeten, erhielt die Berliner Musik allerdings während seiner Regierung einen eigenthümlichen Geschmacksausdruck, der mit ihm ganz und gar wieder verschwand. Es war unvermeidlich, daß nicht durch das Vorbild, dem man nachzueifern sich bemühte und das zu auffallende Streben, dem königlichen Kunstfreunde

dienen und gefallen zu wollen, einzelne Talente auf Abwege gekommen sein sollten. Vielen in dieser Periode entstandenen Werken ganz tüchtiger Tonsetzer wirft man mit vollem Recht Mangel an solidem Ernst und strenger Correctheit, Eigenschaften, wodurch die frühere Richtung sich ausgezeichnet hatte, vor, allein nicht der Geschmacksrichtung des Königs an sich, sondern dem, durch die Sucht ihm in unwürdiger und unkünstlerischer Weise sich dienstbar zu erweisen, falsch aufgefaßten Principe, nach welchem er die Kunst und ihre Wissenschaft gepflegt und geübt wissen wollte, ist die Schuld beizumessen, wenn man die ächten und wahren Kunstzwecke aus den Augen verlor.

Ein Zeugniß für den Musiksinn damaliger Zeit in den höchsten Kreisen liefert der Umstand, daß jeder preußische Prinz eine eigene Kapelle unterhielt. An welchem deutschen Hofe ist ähnliches heute noch der Fall?

Auch der Kronprinz hatte ein treffliches Orchester, dessen Zierden Duport, Vachon[1]), Ebeling und Eichner waren.

Sofort mit seinem Regierungsantritte beginnt auch für das deutsche Theater in Berlin eine neue Zeit. Bisher war es nur ein Privatunternehmen, das weder von Seiten des Königs noch des Hofes irgend welche Unterstützung genossen hatte. Friedrich Wilhelm II. erhob das Döbbelin'sche Theater zum königlichen Nationaltheater, gewährte ihm einen Zuschuß von 6000 Thlrn. und räumte ihm das für die Vorstellungen der französischen Gesellschaften 1774 am Gensd'armenmarkte erbaute Theater ein. Zugleich fügte er die Erlaubniß hinzu, nicht allein alle Decorationen und die ganze Garderobe dieses Hauses, sondern bei großen Aufführungen auch die Statistenkleider aus der Garderobe des Opernhauses benützen zu dürfen und versprach die Decorationen jederzeit auf seine Kosten durch den Decorationsmaler Verona herstellen zu lassen. Die deutsche Schauspielergesellschaft spielte zum ersten Male am 5. Dezember 1786 auf der königlichen Bühne. Der Monarch selbst beehrte die Vorstellung mit seiner Gegenwart und

---

[1]) Pierre Vachon, 1730 zu Arles geboren, erhielt seine künstlerische Ausbildung in Paris durch Chabron; 1761 trat er in die Dienste des Prinzen von Conti; 1784 in diejenigen des Kronprinzen von Preußen; er war bis 1798, wo er pensionirt wurde, Concertmeister der Berliner Kapelle und starb 1802. Zwischen 1765—73 hat er 6 Opern für die Pariser Theater componirt und auch eine Anzahl guter Solostücke erscheinen lassen.

wurde, als er in seine Loge trat, mit lautem, begeistertem Zurufe und Händeklatschen empfangen. Das Publikum strömte an diesem Tage so zahlreich nach dem Nationaltheater, daß schon zwei Stunden vor Beginn alle Plätze besetzt waren und alle später Kommenden zurückgewiesen werden mußten.

Diese überraschende Gunst und Theilnahme, welche der König dem deutschen Theater gewährte, ließen Viele befürchten, daß er die tief herabgekommene italienische Oper ganz abschaffen würde. Niemand wagte es in ihrem Interesse das Wort zu ergreifen. Die Stelle eines Directors der Schauspiele war schon längst unbesetzt, der Hofpoet Landi gestorben, Reichardt abwesend, auch die bisherige Primadonna Eichner starb noch im Jahre 1780.

Die Befürchtungen der Freunde der italienischen Oper erfüllten sich jedoch nicht. Der König gab schon zu Anfang des Jahres 1787 Befehl zur Renovation des großen Opernhauses. Der Decorationsmaler Verona sollte die Pläne entwerfen, der Kriegs- und Oberbaurath Langhans aus Breslau dieselben unter Zuziehung von Sachverständigen sorgfältig prüfen und alsdann den Umbau leiten. Man studirte die Einrichtungen der vollkommensten und berühmtesten Operntheater Europa's, namentlich das zu Turin und das von dem bekannten Süfflot in Lyon erbaute und richtete darnach die nothwendigen Aenderungen ein. Das Aeußere des Hauses blieb unangetastet, dagegen erlitt das Innere eine wesentliche Umgestaltung.

Die Restauration wurde noch im November beendigt und sofort begannen auch die Proben zur nächsten Carnevalsoper. Der Kammerherr Baron von Reck war mit der interimistischen Direction der Schauspiele beauftragt worden und unterzog sich mit größtem Eifer der Ausführung der königlichen Befehle. Nach dem still verflossenen Trauerjahre schien es, als solle aller Glanz der italienischen Oper früherer Jahre wieder heraufbeschworen werden.

Auch ein neuer Hofpoet hatte sich gefunden. Im Frühjahre 1787 kam ein italienischer Improvisator, Signor Filistri de Caramondani nach Potsdam; er ließ sich vor den höchsten Herrschaften hören, gefiel und wurde sofort als Hofpoet angestellt. Dieser Mensch vermochte durch seine spätere genaue Bekanntschaft mit der Gräfin Lichtenau, der Geliebten des Königs, einen wesentlichen Einfluß auf alle Theaterverhältnisse auszuüben und galt neben dem Baron von Reck als zweiter Director der Oper. Als Operndichter war er nicht besser

und schlechter als alle seine Collegen. Was Friedrich II. seiner Zeit vom Abbé Landi sagte, läßt sich mit vollem Fuge auch von ihm rühmen, nur war er zugleich ein Wicht, der sich hinter den Unterrock einer Maitresse steckte, um von da aus seine erbärmlichen Intriguen zu leiten[1]).

Reichardt hatte den Auftrag erhalten neue Sänger zu gewinnen, besonders sollte er suchen die Mara, die um diese Zeit eine wahre Triumphreise durch Italien machte und überall wie eine Königin empfangen wurde, wieder nach Berlin zu bringen. Das war jedoch unter den obwaltenden Umständen nicht möglich. Man mußte sich an ihrer Stelle mit der Todi, die aus Petersburg zurückkam, begnügen.

Ehe wir zu der neuen Carnevalsoper weiter gehen, sei der Stellung gedacht, die Reichardt in den neuen Verhältnissen angewiesen war. Durch die Cabinetsordre vom 5. Sept. 1786 war der Lehrer und Vertraute des Königs, Duport, bis dahin zugleich Director der Kapelle des Kronprinzen, unter Reichardt's Direction gestellt worden. Da dieser aber lange abwesend blieb und jenem in den Unterrichtsstunden und Kammerconcerten das Ohr des Königs stets offen war, gelang es ihm den Titel: „Sur Intendant de la musique de roi" und in den Etats den Platz vor dem Kapellmeister zu erhalten. Das mußte bald Veranlassung zu heftigen Zerwürfnissen geben. Duport betrachtete sich nun als Herrn des Orchesters und wollte eine Autorität Seitens des Kapellmeisters ferner nicht mehr gelten lassen. Mit ihm herüber in das königliche Orchester waren seine Freunde, die sämmtlichen Mitglieder des kronprinzlichen getreten und diese wußten nichts besseres zu thun, als sich den Unzufriedenen des königlichen Orchesters anzuschließen und dem Kapellmeister fortwährende Opposition zu machen.

[1]) Im Jahre 1789 kam die Oper „Protesilao" zur Aufführung, zu der der Abbate Sertor in Venedig den Text geliefert hatte; derselbe wollte jedoch nicht genügen und man behauptete, Filistri hätte die Sache besser gemacht. Dennoch wollte der König ihm nicht den Gehalt seines Vorgängers (1200 Thlr.) geben und es bedurfte vieler demüthiger Bitten von Seite des Dichters und der wiederholten Befürwortung Reck's, bis er ihn erhielt. Nur dadurch, daß letzterer dem Könige eine Ersparung von 1900 Thlrn. melden konnte, vermochte er es dahin zu bringen, daß Filistri Zulage bekam. — „Ich schlage Ew. Maj. — so schreibt er — den armen Teufel Filistri, Hofpoet, Theatermeister und Inspector verschiedener nützlicher Dinge, wegen seines zèle inexprimable zu dieser Zulage von 500 Thlr. vor". Nach und nach ging es besser mit ihm; 1797 wurde er sogar auf Verwendung der Gräfin Lichtenau zum Intendanten der königlichen Schauspiele mit 1600 Thlrn. Gehalt ernannt.

Alle betrachteten die neue Einrichtung als einen günstigen Zufall, wodurch dem strengen und energischen Vorgesetzten Macht und Rechte entzogen waren, und unter dem Vorgange Duport's artete nun die frühere Unzufriedenheit bald in offene Widersetzlichkeit aus. Reichardt war jedoch nicht der Mann, sich hier stillschweigend zu fügen. In seiner kurzen und bestimmten Weise schrieb er unter'm 27. December 1788 direct an den König und bat um Feststellung seiner Rechte und Functionen.

Die Eingabe Reichardt's lautete:

Sire!

„Einige Unordnungen und Widersprüche, mit deren Auseinandersetzung ich Ew. Kgl. Majestät nicht beschwerlich werden mag, durch die aber der Kgl. Dienst und das Orchester leiden, machen es mir zur Pflicht, Ew. Maj. unterthänigst zu bitten, gnädigst zu bestimmen, ob die gänzliche Direction der Musik bei der großen italienischen Oper ferner wie bisher von mir als Kapellmeister abhangen soll, und auf diese Weise die Direction des M. Duport sich nur auf die Kammermusik Ew. Maj. erstrecke? Ich bitte unterthänigst, mir und Herrn Duport hierüber bestimmte Befehle zu ertheilen. Was auch Ew. Majestät hierüber zu befehlen geruhen, so werde ich dem Befehle mit der Unterthänigkeit und Verehrung willig gehorchen, mit der ich ersterbe &c."

Reichardt.

Natürlich blieb auch Duport nicht müßig. In einem Schreiben an den König unter'm 31. Dec. 1788 spielte er sehr glücklich den Gekränkten, indem er zugleich seinen Gegner mit den unverschämtesten Beschuldigungen in dessen guter Meinung zu schaden suchte.

Duport schrieb:

Sire!

„Der Titel eines Sur-Intendanten war mir um so schmeichelhafter, als ich der erste war, der diese Würde in diesem Lande erlangt hat. Diese Stelle würde mich über Herrn Reichardt und an die Spitze all' der fähigen Männer, aus denen das Orchester besteht, erheben. Ich kann Ew. Majestät versichern, daß alle diese Herren mit Vergnügen unter meiner Leitung standen, ehe die Undankbarkeit und der Ehrgeiz des Herrn Reichardt ihren Gipfel erreicht hatten. Er selbst hatte anerkannt, daß die Musik mich al-

lein anging, die Kapellmeister dirigirten das Orchester nur so lange, als es keinen Oberintendanten gab. Herr Baron von Reck hat mich schriftlich ersucht meine Rechte an Herrn Reichardt abzutreten. Je genauer ich mein Verhalten prüfe, um so weniger kann ich eine solche Behandlung verstehen. Ew. Majestät weiß, daß ich für die Ehre tausend Mal empfindlicher bin, als für das Interesse; es wäre mir unmöglich eine Demüthigung zu ertragen, die mich in meinen eigenen und in den Augen aller meiner Collegen erniedrigen würde.

„Müßte ich den Dienst E. Majestät, der ich so innig ergeben bin, verlassen, so würde ich vor Gram sterben, aber doch wenigstens meinen Feinden nicht das Vergnügen gönnen, ihr Werk schadenfroh zu betrachten. Es fehlte nur noch die Ungnade Ew. Maj., um all' das Unglück, das ich in meiner Familie erfahren habe, übervoll zu machen".

Sire!

Duport.

Der König ließ sich glücklicher Weise durch die scheinbare Gemüthlichkeit des ehrgeizigen Franzosen nicht beirren und entschied, daß der Kapellmeister die Oper, aber auch sonst nichts, zu dirigiren habe, da der Intendant doch nicht von seiner Loge aus die Aufführung leiten könne. Es spricht für die hohe Werthschätzung, die der Monarch für Reichardt hegte, daß dieser trotz aller Cabalen, die fortwährend gegen ihn geschmiedet wurden, doch noch Jahre lang sich auf seinen Posten behaupten konnte und daß man ihn zuletzt wohl von diesem, aber nicht völlig aus der Gunst seines Fürsten verdrängen konnte.

Reichardt hatte vor dem Antritte seiner letzten Reise nach Paris den Auftrag zur Composition einer Oper erhalten. Man hatte ihm die „Andromeda" von Filistri bestimmt und der Meister ging mit Begeisterung und dem edelsten Streben an die willkommene Arbeit. Das ganze Werk läßt den würdigen Schüler Gluck's und anderer großer Zeitgenossen erkennen und tritt mit einem Male in eine neue Bahn ein. Vorüber waren von da an für Berlin auf immer die Zeiten Graun's und Hasse's.

Der Berliner Carneval des Jahres 1788 begann am 8. Januar mit einer Redoute im großen Opernhause, zu der jede anständig gekleidete Maske freien Zutritt hatte. Der liberale Monarch hatte das seitherige Vorrecht, wornach nur adelige Personen rothe Dominos tra-

gen durften, aufgehoben und die Wahl der Farben allen Besuchern freigestellt. Doch wurde im Interesse von Ordnung und Anstand jedes liederliche, öffentliche Mädchen, das sich im Saale betreten ließ, mit einjährigem Zuchthaus in Spandau bedroht.

An der neuen in Aussicht genommenen Oper war fleißig probirt worden. Der König hatte sowohl den fünf Proben, die auf dem Schlosse, wie allen denen, die im Theater abgehalten wurden, beigewohnt; er nahm dann in der Regel, wenn keine Zuschauer zugegen waren, im Orchester neben seinem Lehrer Duport Platz, um Violoncell mitzuspielen. Die erste Aufführung, die auf den 5. Januar festgesetzt war, mußte wegen Unpäßlichkeit der Madame Todi verschoben werden. Endlich am 10. Januar Nachmittags 4 Uhr fand unter außerordentlicher Theilnahme des Publikums die Hauptprobe statt, und am folgenden Tage, nach fast zweijähriger Unterbrechung, füllte sich das glänzend restaurirte Haus mit der besten und edelsten Gesellschaft Berlins, um die neue Oper zu hören:

Andromeda. Dramma per Musica Composto con il Balli analoghi da Antonio Filistri de'Caramondani e messo in Musica dal Sigr. Giov. Feder. Reichardt.

Schon das hellerleuchtete Haus und eine belebte Versammlung in wirklicher Feststimmung, wie sie sich in der italienischen Oper seit vielen Jahren nicht mehr zusammengefunden hatte, bereitete eine günstige Stimmung war. Es gab so Vieles zu bewundern, noch ehe der neue von Verona und Rosenberg nach Rode's Zeichnungen gemalte Vorhang in die Höhe flog. Die königliche Loge stellte sich prachtvoll dar, der erste Logenrang wurde von einer ringsherum laufenden Reihe Karyatiden von weißem Marmor getragen, die einen bewundernswürdigen Effect machten. Das entzückte Auge traf auf reichen Schmuck und strahlende Vergoldungen, wohin es sich wandte; hatte früher schon der Reichthum des Saales Erstaunen und Bewunderung abgenöthigt, so glaubte man sich jetzt wirklich in einen Feentempel versetzt.

Um 6 Uhr[1]) klopfte der Baron von Reck als Ceremonienmeister mit seinem Stocke auf, um des Königs Eintritt anzukündigen, und sofort begannen die Trompeten und Pauken, mit denen die rauschende Ouverture anhebt, einzufallen und der Jubel des Orchesters den nahen-

[1]) Nach einem Berichte in der Speierer Real-Zeitung, von Boßler herausgegeben, begann die Oper um halb 6 Uhr und dauerte bis halb 10 Uhr.

den Monarchen zu begrüßen. Der König nahm, wie sein Vorgänger, unmittelbar hinter dem Orchester Platz, neben ihm die Prinzen des Hauses, weiter zurück die zahlreiche Generalität. Die politischen Ereignisse der letzten Zeit hatten ihn lange von Berlin ferne gehalten, nun war sein Erscheinen schon ein Fest für die Anwesenden. Die Aufmerksamkeit war auf's Höchste gespannt, man erwartete Außerordentliches. Einige Tage vor der Aufführung hatte die „Spener'sche Zeitung" eine überschwenglich lobende Beschreibung der Oper, der Decorationen und des Ballets gebracht. Glücklicher Weise gelang es der begeisterten Zusammenwirkung aller Kräfte, auch die höchst gespanntesten Erwartungen zu befriedigen. Reichardt's schwunghafte, edle, für das Berliner Publikum ganz neue Musik, die treffliche Besetzung der Rollen — auch der Todi, gelang es frühere Abneigung zu besiegen — die zum ersten Male in die Handlung verwebten und aus ihr hervorgehenden Ballets, die glänzenden Decorationen und Costüme, das in allen Theilen auf das Doppelte vermehrte Personal des Chors und der Comparsen, Alles gefiel und trug dazu bei, eine Sensation hervorzurufen, wie sie keine der früheren italienischen Opern bewirkt hatte.

Reichardt's Ruhm als Componist war für Berlin durch dieses Werk festgestellt und die Ehre und Anerkennung, die es ihm einbrachte, konnten ihn für frühere Zurücksetzungen wohl schadlos halten. Der König war ungemein erfreut über den Erfolg des ersten Carnevals unter seiner Regierung und äußerst zufrieden mit der Leistung seines Kapellmeisters. Nicht nur die gnädigsten persönlichen Aeußerungen, sondern auch eine Zulage von 800 Thlrn. (so daß jetzt der ganze Gehalt 2000 Thlr. betrug) waren die nächste Folge für Reichardt. Ueberhaupt bethätigte sich des Königs Freigebigkeit nach Ablauf aller Carnevalsfestlichkeiten in der glänzendsten Weise durch reiche Geschenke an alle Betheiligten. Baron von Reck wurde am 8. März definitiv zum Maitre des Spectacles mit 3000 Thlrn. Gehalt angestellt und erhielt 1000 Ducaten Cadeau für die beim Carneval gehabte Mühe; unter die am Opernhause im Interesse der Ordnung als Wache aufgestellten Officiers wurden 1100 Thlr. vertheilt, Sänger und Tänzer wurden reich belohnt. Die Ausstattung der Oper hatte 14,492 Thlr. gekostet.

Das Textbuch bei Haude und Spener verlegt, gibt zunächst, wie das bei allen italienischen Opernbüchern so gebräuchlich war, den

Inhalt des Stückes an und hat durchweg, dem italienischen Text gegenüberstehend, die getreue, aber nichts weniger als poetische deutsche Uebersetzung. Es wird ausdrücklich bemerkt, daß dieselbe nicht von dem bisherigen Uebersetzer herrührt.

Nach der Inhaltserzählung folgt das Personalverzeichniß[1]) und darauf der vollständige Text, doch mit der Eigenthümlichkeit, daß alle gestrichenen Stellen im italienischen Texte durch Zeichen „ " hervorgehoben und in der deutschen Uebersetzung ausgelassen sind. Die Oper ist in 2 Acte und diese sind wieder in 32 Scenen abgetheilt; sie wurde bis zum 28. Januar 6 Mal bei immer wachsender Theilnahme gegeben.

Wie wir es schon früher ausgesprochen haben, hatte Reichardt in diesem Werke den Zwang der alten italienischen Opernform fast ganz abgestreift, obgleich das Textbuch theilweise noch an der ehemaligen Einrichtung festhielt. Die ganze Oper war in der großen, ächt theatra-

---

1) Singende Personen:

Cepheus, König in Ethiopien, Hr. Grassi. Cassiope, dessen Gemahlin, M. N. N. (Niclas). Andromeda, deren Tochter, Geliebte des Perseus und Verlobte des Phineus, Mad. Todi. Perseus, Sohn des Jupiters und der Danae, Hr. Concialini. Phineus, Prinz vom kgl. Geblüt, Hr. Tosoni. Arsaces, dessen Vertrauter, Hr. Lamperi. Merkur, Hr Franz. Eine himmlische Stimme.

Chöre: von Opferpriestern, von jungen Verlobten, vom Volk, von himmlischen Genien, die den Merkur begleiten, von Ungeheuern und Geistern mit den Gorgonen, von Nymphen mit den Hesperiden, von himmlischen Stimmen.

Stumme Personen:

Große des Reichs und königl. Wachen. Gefolge des Phineus. Volk.

Tanzende Personen:

Corimbus, Tegea, Narsetes, Eulavia, Prinzen der kgl. Familie des Cepheus. Ethiopische Edle mit ihrem Gefolge. Ein kgl. Page. Ein Oberpriester des Jupiters. Euryale, Stheno, die 2 Gorgonen, Schwestern der Medusa, die nicht gesehen wird. Ungeheuer und Geister mit den Gorgonen. Aegle, Aretusa, Hesperetusa, die 3 Hesperiden. Hesperus, deren Vater. Atlandus, ihr Onkel. Nymphen mit den Hesperiden. Faunen mit dem Hesperus und Atlandus. Neptun, Nereus, Proteus, Glaukus, Amphitrite, Doris, Thetis, Tritonen und Nereiden mit den Meergöttern. Junge Verlobte im Tempel des Hymen.

Erste ernsthafte Tänzer und Tänzerinnen:

Die Herren: Andriani, Schubert und Fiorillo. Die Damen: Meroni, Deplaces und Lauchery. 12 Herren und 12 Damen als Figuranten.

Die Ballete sind von Herrn Lauchery, kgl. Balletmeister. Die Theaterverzierungen von H. Verona, kgl. Theatermaler. Erster Violinist und Anführer des Orchesters: Herr Concertmeister P. Vachon.

lischen Manier behandelt, durch die sich Gluck verewigt hat, ohne jedoch irgend eine wahre Schönheit des angenehmen italienischen Gesanges unbenützt zu lassen. Mit größter Freiheit und Sicherheit bewegte sich Reichardt bereits in dem neuen Genre. Die Chöre sind wahrhaft großartig, die Instrumentation ist überraschend und reich an neuen und zauberischen Effecten, die Recitative sind meisterhaft declamirt und die Arien voll Ausdruck und edlen Gesanges. Der Ruf des von den Berlinern so sehr bewunderten Werkes verbreitete sich rasch durch ganz Deutschland. Als im folgenden Jahre Reichardt auf seiner zweiten italienischen Reise in München der verwittweten Churfürstin von Bayern vorgestellt wurde, wünschte diese die Oper zu erhalten. Der Componist bekam für die Uebersendung der Partitur eine prächtige goldene Dose von ihr zum Geschenke[1]).

Die zweite Carnevalsoper dieses Jahres, für die man zuerst „Medea" von Naumann bestimmt hatte, die aber nicht fertig wurde, war die Oper „Orpheo" von Calsiabigi, mit der Musik von Bertoni. Auffallender Weise wählte der König nicht die gleichnamige Oper Gluck's, sondern die des verhältnißmäßig wenig gekannten Kapellmeisters der Republik Venedig. Obwohl der Componist von seinem 1776 geschriebenen Werke selbst rühmte, daß er bestrebt gewesen sei, darin Gluck nachzueifern und dasselbe auch für die beste unter seinen zahlreichen Opern gilt, so vermochte sie doch nach der „Andromeda" keinen Eindruck mehr zu machen. Reichardt hatte sie, um ihr die nöthige Dauer zu geben, durch Einschaltungen, „die selbst neben der vortrefflichen Gluck'schen Composition dieses Sujets nichts verloren haben würden" verlängert, aber auch dadurch konnte der Langweiligkeit der Handlung und der minder prächtigen Ausstattung nicht aufgeholfen werden.

Bemerkenswerth dürfte es sein, daß der Kammermusikus Friedrich W. H. Benda, der Schwager Reichardt's, nach einem Texte eines Herrn von L. in Dresden ebenfalls eine Oper (Singspiel): „Orpheus" geschrieben hatte, die am 16. Januar 1785 zum ersten Male im Corsika'schen Saale zu Berlin aufgeführt worden war. Nun wollte er sie auch während dieses Carnevals, gleichsam als Opposition gegen die Bertonische Oper im Liebhaberconcerte repetiren lassen,

---

[1]) Diese Partitur, in zwei großen Foliobänden, jetzt im Besitz der kgl. Hof- und Staatsbibliothek in München, liegt uns zu eingehender Besprechung vor.

was aber der König verbot, so daß erst nach dem Schlusse der italienischen Opernvorstellungen unter Direction von Carl Benda und unter großem Zulaufe und Beifalle die Wiederholung stattfinden konnte.

Der Erfolg Reichardt's mit der Oper „Andromeda" war nicht der einzige, den er in der letzten Zeit sich errang. Am 28. Dec. 1787 war im deutschen Theater auf allerhöchsten Befehl „Macbeth" nach der Bürger'schen Uebersetzung aufgeführt worden. Reichardt hatte dazu die Musik zu den Hexenscenen „fürchterlich schön" componirt; sie machten bei der Aufführung stets die allgemeinste und lebhafteste Wirkung. Zur Huldigungsfeier hatte er weiter ein großes doppelchöriges „Te Deum" geschrieben, das wie die Musik zu „Macbeth", zu seinen bedeutendsten Werken zu zählen ist.

Bemerkenswerth in dieser Zeit sind noch einige von ihm veranstaltete Concertaufführungen. Schon am 24. Januar 1787 hatte er mit allergnädigster Bewilligung des Königs zum Andenken an den größten Wohlthäter der preußischen Nation eine musikalische Feier im Opernhause gegeben, über die er selbst in der Vorrede zu dem ausgegebenen Textbuche[1]) also berichtet:

„Idee und Ausführung fanden den Beifall des Publikums und ich hatte das Vergnügen von allen Seiten zu einer erneuten Feier für dieses Jahr (1788) aufgefordert zu werden. Während des Carnevals war aber der Gedanke zu einer solchen öffentlichen Ausführung nicht vorzubringen, da das Opernhaus, das einzige dafür angemessene Local, anderweitig in Anspruch genommen war. Sehr gerne verband ich daher meine Unternehmung mit der Stiftungsfeier der k. Academie der Wissenschaften, um gerade an diesem festlichen Tage auch meine tiefe Verehrung und Dankbarkeit für den großen Beschützer der Wissenschaften und Künste Ausdrücke geben zu können. Diese Aufführung fand die lebhafteste Zustimmung, doch konnte wegen Beschränktheit des Locals nur ein kleiner Theil der Verehrer Friedrich's und der Kunst ihr beiwohnen und ich vernahm häufig den Wunsch, daß ich in einer der beiden großen Musikaufführungen, zu denen mir nach dem Carneval das Opernhaus bewilligt worden war, diese musikalische Feier wiederholen möchte. Ich selbst weiß unter meinen Arbeiten nichts würdigeres zu wählen; und wenn ich von meiner Begier das Lob des großen Königs unaufhörlich zu singen, auf die Stimmung der Gemüther schließen darf, in denen das edle Bild des Dahingeschiedenen lebt und immer höher glänzt, so darf ich mir vielleicht auch für die Ausführung einer Idee Beifall versprechen, nach welcher ich künftig mit jedem Jahre eine der unzähligen Tugenden dieses Herrschers in einem neuen festlichen Gesange zu feiern gedenke. Die edle Verehrung meines Königs für seinen

1) Musikalische Feier zum Andenken Friedrich's des Großen. In Compositionen von J. Fr. Reichardt. Berlin, bei Unger.

großen Ahnherrn und der gnädige Schutz, der mir bisher zu Theil wurde, läßt mich die Unterstützung, deren ich bisher zu Ausführung dieser patriotischen Feier genoß, auch für die Zukunft hoffen.

„Dem großen Könige waren die Wissenschaften und Künste das, was die Menschen über alles andere ehrt und beglückt; und so wird man es dem Künstler wohl nicht verdenken, wenn er in ihm den warmen Verehrer und aufgeklärten Beschützer der Künste und Wissenschaften zuerst feierte. Der Künstler fühlt sich glücklich in der Ueberzeugung, daß Friedrich dem Einzigen die Künste nicht blos unterhaltendes Spiel, sondern belebendes Princip zu allem Guten und Schönen waren, und kann sich und seine Kunst nicht höher ehren, als wenn er irgend einen glücklich aufgefaßten Zug aus dem Wesen einer solchen Heldenseele eindringend und erweckend darstellt. Die unsterblichen Werke des großen Königs, in denen seine edelsten Gefühle oft mit so viel Wahrheit und Nachdruck ausgesprochen sind, bieten zu seiner Verherrlichung dem Componisten reichen Stoff dar. Diesmal habe ich die Ode gewählt, die derselbe auf die Wiederherstellung der königlichen Academie der Wissenschaften in der schönsten Blüthe seines Lebens dichtete" [1]).

Der Fürst Esterhazy ließ dem Componisten der „Trauercantate" und des „Te Deums" nach der Aufführung beider Werke als Zeichen seiner Bewunderung und Anerkennung eine goldene Dose mit seinem Bildnisse und ein sehr gnädiges und schmeichelhaftes Schreiben zustellen.

Reichardt wurde nach dem Carneval abermals beurlaubt und sollte mit Engagementsaufträgen nach Italien gehen. Wir können nicht mit Bestimmtheit angeben, aus welchen Gründen diese Reise für das laufende Jahr unterblieb. Reichardt unternahm seine zweite italienische Reise erst im Jahre 1790.

Nach Ablauf des Carnevals erhielt Filistri sofort den Auftrag für den nächsten einen neuen Text zu verfertigen. Reichardt hatte dem Könige viel von der von ihm in Paris gesehenen prächtigen Oper „Castor und Pollux" erzählt, so daß dieser endlich seine Zustimmung zu diesem Sujet gab; schon erzählten öffentliche Blätter, daß Reichardt mit der Composition einer neuen Oper mit obigem Titel beauftragt worden sei, allein Filistri wußte das an ihn gestellte Ansinnen, den französischen Text für Berlin umzuarbeiten, unter dem Vorwande von sich abzulehnen, daß eine französische Oper sich nie für italienische Musik eignen würde; lieber wollte er ein ganz neues

1) Im ersten Theile dieses Concerts kam zur Aufführung: Ode. „Die Wiederherstellung der Academie" und die Trauer-Cantate. Im zweiten Theile: Ouverture aus der „Andromeda". Fagott-Concert, componirt und geblasen von H. Ritter. Arie von Naumann, gesungen von Mademoiselle Schmalz. Violin-Concert, comp. und gespielt von Herrn Concertmeister Haak. Arie von Mozart, gesungen von H. Fischer. Finale.

Sujet ausarbeiten. Er schlug dazu „Massinissa", „Brennus", „Gustav Wasa", „Polixene", „die Niederlage des Darius" und „die Rückkehr des Ulysses" vor.

Die frühere Sitte, des Königs Geburtstag durch die Aufführung einer großen Oper zu feiern, wurde jetzt wieder aufgenommen, und am 16. October „Medea in Colchide" von Filistri, mit Musik von Naumann in Dresden, gegeben. Friedrich Wilhelm II., der Naumann sehr hochschätzte, hatte ihn bald nach seinem Regierungsantritte schon mit der Composition dieser Oper beauftragt und deren Aufführung für den Carneval 1788 festgesetzt. Naumann, der später oft versicherte, daß ihm die „Medea" allein mehr Mühe und Schwierigkeiten bereitet habe, als die von ihm vorher componirten Opern „Cora und Orpheus" zusammen, vermochte seine Arbeit erst im Sept. 1788 zu vollenden, also gerade noch zur rechten Zeit, um sie am 16. Oct. auf die Bühne bringen zu können. Er reiste selbst nach Berlin, um die Proben und Vorstellungen zu leiten. Da der König hörte, daß die Bässe in der neuen Oper mächtig zu arbeiten hätten, kam er schon zur zweiten Probe von Potsdam herüber, um mitspielen zu können und wirklich spielte er mit so viel Fleiß und Eifer, daß ihm bald der Schweiß von der Stirne herabtropfte, als ob er dafür bezahlt würde. Naumann, sonst ein sehr ruhiger und besonnener Mann, wurde gewöhnlich bei der Direction, besonders seiner eigenen Werke, sehr leidenschaftlich und ungestüm, so daß er auch die Gegenwart bedeutender Zuhörer oder die Mitwirkung vornehmer Dilettanten ganz vergessen konnte. Als ihm nun in der Probe zur „Medea", in der sich der König so sehr am Cello abmühte, die Bässe nicht genug hervorzutreten schienen, rief er laut: „Mehr Feuer! Mehr preußisches Feuer! Ich höre die Bässe nicht!" Doch wußte er auch durch manches dem Könige zugerufene Bravo! diesem sehr zu schmeicheln.

Neben der Todi sang in der „Medea" die Rubinacci von der Opera buffa, aber ohne zu gefallen. Im Ballet erregte ein neuer Groteskfänzer Giuseppe Silani Aufsehen, wie denn überhaupt die sehr ansehnlich verstärkten Ballets durchgängig lebhaften Beifall erhielten.

Dem Könige hatte Naumann's Oper so außerordentlich gefallen, daß er deren Wiederholung für den nächsten Carneval anordnete. Der Componist erhielt zum Zeichen seiner vollkommenen Befriedigung vor der Abreise eine goldene mit Brillanten besetzte Dose, in der sich 400 Friedrichsd'or befanden und zugleich die Aufforderung, noch eine

zweite Oper für den Carneval 1789 zu schreiben. Dazu war jedoch die Zeit zu kurz und der König schlug deßhalb vor, daß sich Reichardt und Naumann in die Composition derselben theilen sollten. Das Loos hatte zu entscheiden, welchen Act jeder der beiden Meister übernehmen würde. So ungern Naumann in diesen Wunsch des Königs willigte, so konnte er ihn doch nicht ablehnen und so zog er denn aus den Händen der Prinzessin Friederike das Loos, welches ihm den zweiten Act bestimmte.

Die neue Oper, von Abbaté Sertor in Venedig gedichtet, hieß „Protesilao“. Beide Künstler in rühmlichem Wetteifer sparten selbstverständlich keine Mühe, um das äußerst mittelmäßige und undankbare Libretto, das trotz aller daran verschwendeten Mühe doch nie recht gefallen wollte, durch eine vortreffliche Musik emporzuheben. Es braucht wohl kaum bemerkt zu werden, daß ein eigentliches Kunstganze durch die Betheiligung Zweier, die völlig getrennt von einander arbeiteten, nicht entstehen konnte, selbst wenn die Grundsätze, durch die beide hinsichtlich ihrer schöpferischen Thätigkeit sich leiten ließen, nicht so verschieden gewesen wären, als sie es in der That waren; aber doch konnte wenigstens jede der zwei Hälften für sich betrachtet vorzüglich werden, und es traf sich auch glücklicher Weise, daß Reichardt den Act erhielt, der ganz seinem Feuer und seiner großen Manier entsprach, demgemäß auch seine Arbeit durch Pracht, Schwung und Fülle sich auszeichnete, während der zweite Act ganz wie für Naumann's sanften und schmelzenden Gesang gedichtet schien und ihm Gelegenheit gab durch Milde und Melodienreichthum zu gewinnen.

So vermochte jeder der beiden Rivalen in seiner Art sich auszuzeichnen und die Critik konnte eigentlich keinem von ihnen den Preis vor dem andern zugestehen. Es gereicht dabei Beiden zu hoher Ehre, daß ihr freundschaftliches Verhältniß durch diese Nebenbuhlerschaft keinen Augenblick unterbrochen wurde, ja daß Jeder dem Verdienste des Andern volle Gerechtigkeit wiederfahren ließ. Reichardt nahm später in sein Kunstmagazin eine Cavatine aus dem zweiten Acte des „Protesilao“ mit dem Beisatze auf: sie sei eines Gluck würdig und sprach sich dabei zugleich in schönster Weise anerkennend über Naumann's Compositionen und die Eigenthümlichkeiten seiner Werke aus. Der feurige Enthusiasmus, mit dem Reichardt jedoch jede Arbeit begann, verleitete ihn auch jetzt wieder zu einem Schritte, der, wäre Naumann minder besonnen gewesen, leicht wieder zu ungünstigen

Deutungen und Unannehmlichkeiten hätte führen können. Als Naumann nämlich noch in vollster Arbeit über seinem Antheile an der Oper „Protesilao“ war, erhielt er eines Morgens ein versiegeltes Paquet, bei dessen Eröffnung er die vollendete Partitur eben des Actes vorfand, an dem er eben beschäftigt war mit einem Briefe Reichardt's, des Inhalts: „Ich habe mich des Versuchs nicht enthalten können, während der Zeit, die Jeder von uns für einen Act hatte, den ganzen „Protesilao“ zu componiren und unterwerfe hier den zweiten Act Ihrer freundschaftlichen Vergleichung“. Reichardt war gewohnt sehr rasch zu arbeiten. Wollte er dem bedächtigeren Naumann das vielleicht fühlen lassen? Man kann dieser Handlungsweise nicht gerade große Delicatesse nachrühmen. Naumann zog sich auf eine sehr feine Art aus der Sache, indem er seinen hitzigen Gegenpart bei der nächsten Zusammenkunft freundlich bei der Hand fassend, blos lächelnd zuflüsterte: „Sie haben Recht, Freund! So etwas mach' ich Ihnen nicht nach“.

Beide hatten zum Voraus jedoch sich gegenseitig das Versprechen gegeben, den ganzen „Protesilao“ später zu componiren, und so vollendete denn auch Naumann nach seiner Rückkehr nach Dresden mit Muße auch den ersten Act. Als der König davon Mittheilung erhielt, befahl er, daß die Oper „Protesilao“ nun mit der vollständigen Naumann'schen Musik in Berlin einstudirt werden sollte und lud den Componisten durch einen eigenhändigen aus dem Feldlager datirten, sehr huldvollen Brief dazu ein, die Aufführung persönlich zu leiten[1]). Dieß geschah im Carneval 1793. „Protesilao“ gelangte in dieser neuen Gestalt abwechselnd mit der Oper „Enea“ von Righini 4 Mal zur Aufführung. Naumann erhielt für seine Arbeit vom Könige 2000 Thlr. — Kaum war der Carneval 1789 vorüber, als auch der Baron von Reck den König schon wieder drängte, ein neues Opernsujet für das nächste Jahr zu wählen. Ehe wir jedoch zu den neuen Schöpfungen Reichardt's weiter gehen, müssen wir einer Angelegenheit einige Aufmerksamkeit schenken, die für ihn als Operncomponisten ein Gegenstand großer Wichtigkeit und Sorge war.

Wir haben bereits mitgetheilt, daß die Todi in der „Andromeda“

---

[1]) Friedrich Wilhelm II. befand sich im Herbst und Winter 1792 beim Heere, das den für Preußen so unseligen Feldzug gegen die französische Republik unternommen hatte.

1787 in Berlin wieder und zwar mit großem Erfolge gesungen hatte. Die Sängerin, die den Berliner Hof eigentlich nie aus den Augen verloren hatte, war dem Zureden ihres Freundes Duport gerne gefolgt, dahin wieder zurückzukehren. Obwohl sie gewiß Bedeutenderes leistete als manche unserer heutigen Sängerinnen, die durch die Rücksichtslosigkeit und Unverschämtheit, mit der sie ihre Forderungen stellen, sich häufig mehr auszeichnen, als durch ihre Gesangsleistungen, gingen doch auch ihre Ansprüche nach dem Maaße damaliger Zeit schon weit über das Gemüthliche hinaus. Sie forderte bei ihrem Contractsabschluß 4000 Thlr. und viele andere Vortheile, z. B. Hoflogis, Equipage, Tafel u. s. w. Der König bewilligte ihr aber nur 4000 Thlr. und sah sie vom 13. December 1786, wo der Antrag an sie gestellt wurde zurückzukehren, für die Dauer der nächsten drei Jahre als engagirt an. Demungeachtet sang sie noch 6 Monate in Rußland und reiste dann so langsam, daß sie erst Ende September 1787 in Berlin ankam. In der Partie der „Andromeda", die ganz für sie geschrieben schien, errang sie sich großen Beifall, den sie sowohl in Rücksicht auf ihren Gesang, als auch auf ihre Action verdiente. Auch in den Hofconcerten überhäufte sie die königl. Familie mit den schmeichelhaftesten Auszeichnungen und der König namentlich behandelte sie stets auf's Rücksichtsvollste. Da sie eigentlich eine Altstimme hatte und diese künstlich in die hohe Sopranlage hinaufzwingen mußte, kam es häufig vor, besonders wenn sie sich in rasch aufeinander folgenden Proben zu sehr angestrengt hatte, daß es ihr im entscheidenden Momente unmöglich wurde aufzutreten und daß in Folge dieses Umstandes die Opernaufführungen häufig verschoben werden mußten. Der König ging in seiner Nachsicht so weit, daß er solche Vorstellungen, zu denen sie sich hatte krank melden lassen, wenn sie nicht mehr abgesagt werden konnten, ganz ausfallen ließ. Die Todi sang 1789 in „Medea" und „Protesilao" und folgte dann einer Einladung der Direction des Concert spirituel nach Paris, von wo sie aber erst so zu sagen in der letzten Stunde, Ende Juni wieder nach Berlin zurückkehrte, um in den Vorstellungen, die zu Ehren der zum Besuche am Berliner Hofe anwesenden Erbstatthalterin von Holland, Friederike Sophie Wilhelmine, der Schwester Friedrich Wilhelm's II., in Aussicht genommen waren, mitzuwirken. Man wiederholte die Carnevalsopern und gab jede derselben, „Medea" und „Protesilao" zwei Mal. Die Gegenwart der Prinzessin gab überhaupt zu den glänzendsten Festlich-

keiten Veranlassung. Redouten, Feuerwerke, Concerte und Vorstellungen der Opera buffa wechselten in reicher Aufeinanderfolge mit einander ab[1]).

Anfangs August, einige Tage bevor der König zur Revue nach Schlesien abging, richtete die Todi eine Eingabe an ihn, worin sie erklärte, daß sie mit 4000 Thlrn. nicht leben könne, sondern 6000 Thlr. wolle, die ihr auch bereits anderwärts geboten seien, und daß, würde man die von ihr gewünschte Gehaltserhöhung nicht eintreten lassen, sie sich genöthigt sähe ihren Dienst zu quittiren. Man sieht, Dame Todi besaß alle die schönen Eigenschaften, die wir noch heute an so vielen unserer Gesangskünstler staunend wahrnehmen können: Gränzenlose Habsucht, unverschämte Selbstüberschätzung und empörende Undankbarkeit. In drei Jahren hatte sie einen Gehalt von 12,000 Thlrn. bezogen und war dafür doch kaum 18 Monate in Berlin gegenwärtig gewesen, man hatte sie mit Wohlthaten und Aufmerksamkeiten überhäuft und doch stand jetzt ihre Gier einzig nur nach größeren Geldsummen. Der König behandelte sie ganz nach Verdienst, d. h. er ließ sie gehen, indem er ihr zugleich wünschte, daß ihr Alter (sie hatte bereits das 40. Lebensjahr überschritten) ihr erlauben möge, noch lange von den großen ihr gestellten Anträgen Gebrauch zu machen. Das hatte nun allerdings die Sängerin, die sich wie alle ihre Colleginnen für unersetzlich und unentbehrlich hielt nicht erwartet, ja sie gestand nachträglich dem Könige ein, daß die Geschichte mit den höheren Gehaltsanträgen nur fingirt gewesen sei, aber ihre Reue kam nun zu spät. Obwohl sie Alles aufbot, um das Engagement anderer Sängerinnen zu hintertreiben und noch während des ganzen nächsten Carnevals in Berlin verweilte, wollte sie der König doch nicht mehr hören. Sie sang nur noch in der Reichardt'schen Oper „Brenno" und verließ dann in den ersten Monaten des Jahres 1790 auf immer Berlin und reiste, vom Könige vorher noch durch ein Geschenk von 100 Friedrichsd'or getröstet, über Hannover und Holland nach Paris. Ueberall war ihr Auftreten vom größten Erfolge begleitet; in Paris namentlich erregte sie wirklichen Enthusiasmus, man nannte sie nur „die Sängerin der

[1]) Man gab damals in Potsdam italienische, französische und deutsche Operetten. Während der beregten Festivitäten wurden an einem der schönen Sommerabende einst drei Singspiele in drei verschiedenen Sprachen nach einander gegeben: Cimarosa's „Falegname", d'Alayracs „Nina" und Reichardt's „Claudine von Villabella".

Nation". Von Frankreich aus ging sie nach Italien und starb hier plötzlich 1793, ihrem Gatten und ihren Kindern ein Vermögen von 100,000 Thlrn. baar und Pretiosen im Werthe von 50,000 Thlrn. zurücklassend [1]).

Der König gab nun Reichardt den Auftrag, auf's Neue mit der Mara in Unterhandlung zu treten. Diese, der man ebenfalls 4000 Thlr. bot, wäre nicht abgeneigt gewesen, nach Berlin zurückzukehren; leider aber verfehlten sie Anfangs alle Briefe und als sie endlich den entscheidenden erhielt, hatte sie eben ein Engagement für das laufende Jahr nach Venedig und London abgeschlossen. Nun richtete man die Wünsche nach München und lud die churfürstliche Sängerin Lebrün ein, während des Carnevals 1790 in Berlin zu singen. Franziska Lebrün, geb. Danzi [2]), Gattin des berühmten Oboisten gleichen Namens, den seine Zeitgenossen bewundernd den Fürsten der Oboe nannten, war eine eben so schöne Frau, als vollendete Sängerin; alle Gaben und Reize der Natur und Kunst schienen an ihr verschwendet zu sein. Ihre Stimme hatte einen Umfang von 3 Octaven, dabei einen Wohllaut und eine Klangfülle, für deren Schilderung es der Sprache an Worten mangelt; die Biegsamkeit ihres Organes machten ihr zugleich die schwierigsten Passagen zu einem leichten Spiele. Nach einem Leben voll Auszeichnung und glücklicher Erfolge ereilte sie das, dem Glücke der Sterblichen immer mißgünstige Geschick in Berlin während ihres zweiten dortigen Aufenthaltes. Der daselbst plötzlich am 15. December 1790 erfolgte Tod des geliebten Gatten, erschütterte das zärtlich ihm zugethane Weib so sehr, daß sie rasch hinzusiechen begann und schon am 10. Mai 1791 ihrem Schmerze erlag. Die Trauer über den Verlust Beider war eine allgemeine. „Nie hat wohl ein liebenswürdigeres Künstlerpaar ein traurigeres Ende erlebt".

---

[1]) Gerber läßt sie in ihrem Vaterlande Portugal sterben, andere Berichte über sie geben erst 1812 als ihr Todesjahr an.

[2]) Ludwig Aug. Lebrün, geb. 1746 in Mannheim, starb 1790 am 15. December an einer Lungenentzündung während des zweiten Aufenthaltes seiner Gattin in Berlin. Seine Frau, ebenfalls in Mannheim (1756) geboren, war eine Schülerin ihres Vaters und Bruders; letzterer war der bekannte Componist Franz Danzi. Kaum 16 Jahre alt, betrat sie in ihrer Geburtsstadt zuerst die Bühne und schon im folgenden Jahre verdunkelte sie alle übrigen Mitglieder der Mannheimer Oper. Von 1775 an, nachdem sie sich verheirathet hatte, machte sie mit ihrem Manne große Reisen durch Deutschland, Frankreich und England. Ueberall erregten Beide durch ihre ungewöhnlichen Leistungen wahren Enthusiasmus, Bewunderung und Entzücken.

Während der oben berührten Festlichkeiten war der bekannte Operettencomponist Carl Ditters von Dittersdorf in Berlin anwesend, dem wir interessante Mittheilungen über die damaligen Theater- und Musikzustände dieser Residenz verdanken. Er erzählt, daß die Opera buffa: „il falegname“ so elend aufgeführt worden sei, daß er die Geduld nicht genug habe bewundern können, mit der der Hof dieses abenteuerliche und von den Sängern erbärmlich vorgetragene Machwerk drei Stunden lang anhören konnte. Die Kapelle und namentlich deren Concertmeister Vachon rühmt er als vorzüglich. Die Aufführung der „Medea“ dauerte volle sechs Stunden und ging in den letzten zwei Stunden so matt und abgespannt, daß es eine Qual war, zuzusehen. Dittersdorf befand sich in der Loge der Madame Rietz, (nachmals zur Gräfin Lichtenau erhoben), und gibt folgende Schilderung von der scenischen Ausstattung: Das Ballet war vortrefflich, aber einige Vorstellungen, z. B. die der Stiere, die das Feld pflügten und Feuer aus den Nasenlöchern sprühten, so albern und läppisch, daß sie zu schlecht für ein Marionettentheater erschienen. Eine besonders jämmerliche Personage aber war der Drache, der das goldene Vließ bewachte; zudem beging Concialini-Jason die Geschmacklosigkeit, diesem miserablen Ungethüm, das er tödten sollte, fortwährend mit der Fläche seines Schwertes auf den hohlen Bauch zu schlagen, was lächerlich klatschte. Dittersdorf vergaß sich so weit, daß er laut: Pfui! rief. Madame Rietz sah sich um und sagte: „Doch, ich finde diese Action sehr jarstig! Ick werde dem Concialini aber morgenden Tages sagen, daß een Kunstrichter von Jewicht diese Bemerkung jemacht und ich repondire Ihnen, daß er janz jewiß seine Action ändern wird; denn er is mein Hausfreind un nimmt jerne juten Rath von mich an“.

Reichardt, angeeifert durch die Concurrenz, welche ihm des Königs Neigung zu Naumann und anderen Componisten bereitet hatte und nun in die Jahre voller männlicher Kraft und in das Stadium künstlerischer Reife eingetreten, sollte im Jahre 1789 sein bedeutendstes dramatisches Werk schaffen und seine schönsten Erfolge erleben. Zum Geburtstage des Königs, am 16. Oct., wurde die Oper „Brenno“ zum ersten Male in Berlin aufgeführt. Hatte der Componist in der „Andromeda“ und im „Protesilao“ dem traditionellen Berliner Kunstgeschmacke noch einzelne Concessionen gemacht, so zeigt er hier sich aller Bande ledig, die ihn früher noch beengen konnten und

erscheint überall neu, groß und bedeutend. Im Laufe der letzten Jahre hatte sich bereits der Character, den die Berliner Musikrichtung fortan aussprechen sollte, ganz deutlich zu kennzeichnen und festzustellen begonnen. Der tonangebende König, wie in seinem ganzen übrigen Wesen, das sich dem Gemüthlichen, Geistreichen und Glänzenden zuneigte, aber von Schwäche und Mangel an Ausdauer nicht frei war, begünstigte auffallend auch in der Kunst das Anmuthige, Brillante, Weichliche; für das Erschütternde, Große hatte er weniger Sinn und Verständniß. Daher seine Neigung zu Naumann'scher Musik und die offenbare Bevorzugung, die er den Werken dieses Meisters, sowie denen von Righini und Himmel vor denen Reichardt's zu Theil werden ließ. Glanz und Klarheit standen ihm höher als markige Kraft, Eleganz und leichte Faßlichkeit zogen ihn mehr an als Tiefe und Wärme einer Composition, und geschmackvolle und interessante Arbeiten förderte er mehr als gründliche und bedeutende. Reichardt's Kunststreben stand sonach mit der ausgesprochenen Kunstliebhaberei des Königs nicht im Einklange. Eher oder später mußte eine Trennung Beider erfolgen, denn wo es seine Kunstüberzeugung galt, gab Reichardt nicht nach, und der König fügte sich natürlich ebensowenig, weil er eben der König war. Trotz dieser Umstände hatte Reichardt's neue Oper einen ganz außerordentlichen Erfolg. Filistri hatte seinem sonst gräulichen Textbuche ein gewisses politisches Interesse zu geben gewußt. Man lobte im Publikum allgemein die patriotische Tendenz des Stückes, und Reichardt's heroische, schwungvolle Musik fand in dem soldatischen Geiste der Zuhörer einen so mächtigen Wiederhall, daß selbst der Hof mit fortgerissen wurde. Keine der übrigen Reichardt'schen Opern wurde mit der Begeisterung vorgetragen und aufgeführt, wie diese. Schon in den Proben wetteiferten Sänger und Orchester das Beste zu leisten, und auch den König ergriff der gewaltige Zug, der durch das ganze Werk ging, und regelmäßig fand er sich immer wieder an seinem Platze im Orchester ein um mitzuspielen.

Wenn man demungeachtet nicht nachhaltiger auf des Königs Geschmacksrichtung wirken konnte, so muß man eben bedenken, daß Charactere wie der seinige wohl vorübergehend enthusiasmirt, aber nie nachhaltig durchglüht und in neue, entgegengesetzte Bahnen gedrängt werden können. Für die äußere Ausstattung war das Möglichste geschehen. Die ungemein prächtigen Decorationen und Costüme sollen allein 15,000 Thlr. gekostet haben, doch scheint die Inscenesetzung im Allge-

meinen noch immer an den Mängeln gelitten zu haben, die schon Dittersdorf tadelte, obgleich man im Jahre 1788 den berühmten Maschinisten Eck aus Braunschweig für die Bühne der großen Oper gewonnen hatte.

Zu den großen Erfolgen der Reichardt'schen Oper trug jedoch außer dem wirklichen Werth und Gehalt der Musik und der Pracht der Ausstattung wesentlich eine neue Gesangskraft der italienischen Oper bei.

Im Jahre 1788 kam der berühmteste und tüchtigste Bassist seiner Zeit, Ludwig Fischer[1]), der Vater einer Familie bedeutender Sänger nach Berlin und sang zunächst auf der Bühne des Nationaltheaters den Sander in „Zemire und Azor" und dann in 2 Hofconcerten mit außerordentlichem Beifalle. Er gefiel dem Könige so sehr, daß er ihn sogleich für den nächsten Carneval engagirte. Bei seiner Rückkehr trat er nun in der ganz für ihn geschaffenen Partie des Brennus in Reichardt's gleichnamiger Oper auf, nach deren Vorstellung ihm der König ein lebenslängliches Engagement mit 2000 Thlrn. Gehalt und vielen andern Vortheilen antragen ließ, das, angenommen, ihn nun für immer an Berlin fesselte. Seine Stimme hatte die Tiefe des Cello's und die Höhe des Tenors, dabei waren alle Töne gleich schön und rein und sprachen mit einer bei einem Bassisten ungewöhnlichen Leichtigkeit an. Als ihn der König von Neapel einst eine Arie von Sacchini singen hörte, die bis zum Contra-B hinabging, rief er, erstaunt über die Kraft und Fülle dieses Gesangstones aus: „Der hat eine Stimme, eine Seeschlacht zu commandiren!"

---

[1]) Ludwig Fischer, geb. 1745 zu Mainz, war ein Schüler Raff's. „Nicht groß an Gestalt, aber ein Riese in seiner Kunst, ging er aus dieser Schule hervor". Er wurde zunächst eine Zierde der Mannheimer, dann der Münchener Oper. Reisen durch Deutschland, Frankreich, Italien und England verbreiteten und befestigten seinen Ruf. Er wurde 1815 pensionirt und starb 1825. Der Umfang seiner Stimme erstreckte sich vom D bis $\bar{a}$, welche ungeheure Menge von Tönen er mit einer merkwürdigen Kehlfertigkeit, Leichtigkeit, Reinheit, Präcision, einer zauberkräftigen Schöne und dabei mächtigen, aber niemals unangenehmen Fülle zu Allem zu gebrauchen wußte, was nur von der menschlichen Stimme ausgeführt werden kann. Zugleich war er ein sehr gewandter Acteur, ausgerüstet mit den gründlichsten Kenntnissen und der tiefsten Einsicht in seine Kunst. Seine Frau, Barbara Fischer, geb. Straßer (1758 geb.), war ebenfalls Sängerin. Drei Kinder, die sie ihrem Gatten gebar, zeichneten sich sämmtlich durch außergewöhnliche Gesangstalente aus; namentlich wurde das älteste derselben: Joseph Fischer (geb. 1780 zu Wien) der würdige Nachfolger seines Vaters. Die beiden Töchter sind: Fischer-Vernier und Wilhelmine Fischer-Welden.

Gleichzeitig mit Fischer wurde der Berliner Oper auch der treffliche Tenorist, Hurka[1]) gewonnen. Er war vorher als Opernsänger in Schwedt engagirt und ging von da aus mit einem Gehalte von 1000 Thlrn. 1789 nach Berlin. Seine Stimme, obwohl etwas schwach, soll äußerst schön und lieblich gewesen sein und namentlich wird seine Fertigkeit im prima vista singen und die ungewöhnliche Geläufigkeit seines Organs gerühmt. Auch die schon früher erwähnte Sängerin Sophie Niclas wurde um diese Zeit mehrfach in der italienischen Oper beschäftigt.

Im „Brennus" waren bei der ersten Aufführung thätig die Damen Todi und Rubinacci und die Herrn Concialini, Tombolini, Fischer und Franz. Die Ouverture dieser Oper, Reichardt's beste Orchestercomposition, blieb bis in die neueste Zeit eine oft wiederkehrende Nummer Berliner Concertprogramms. Fischer's große Arie: „Roma superba" (eigentlich: „Dirai che di pace parlar") wurde ein Lieblingsstück der Berliner und war in aller Munde. Besondere Bewunderung fand daneben noch eine Arie der Ostilia „Dei di Roma, ah porteggete", die von concertirenden Instrumenten, einem Cello (Duport jun.), einem Fagott (Schwarz) und zwei Hörnern (Palsa und Türrschmidt) accompagnirt wurde, und ein Marsch für drei gleichzeitig auf der Bühne vorüberziehende Musikchöre, der immer wieder neues Staunen und Entzücken erregte.

Das Jahr 1789 sollte vor seinem Abschlusse Reichardt nochmals Gelegenheit geben sich als Componist hervorzuthun. Am 20. December, da der Kronprinz und Prinz Ludwig nach längerer Krankheit zum ersten Male wieder dem öffentlichen Gottesdienste beiwohnten, ward ihre und der andern königlichen Kinder Genesung durch eine geistliche Musik in der Domkirche gefeiert. Der König und andere hohe Personen wohnten dem Gottesdienste bei. Vor der Predigt des Oberconsistorialraths Sack wurden einige von Reichardt in Musik gesetzte und auf die Gelegenheit sehr gut passende Strophen einer Klopstock'schen Ode durch die kgl. Kapelle vorgetragen und den Beschluß der Feierlichkeit machte das von Reichardt zur Huldigungsfeier 1786

---

[1]) Friedrich Franz Hurka, geb. 1762 zu Merklin in Böhmen, war zugleich ein geschätzter Gesanglehrer und trefflicher Liedercomponist. Längere Zeit leitete er auch die Concerte, die regelmäßig im Gasthofe „Stadt Paris" gegeben wurden. Er starb 1805.

componirte „Te Deum". Dieses großartige Werk konnte bei der Gelegenheit, für die es bestimmt war, nicht aufgeführt werden, da der König jede öffentliche Manifestation zu seinem Ruhme vermieden sehen wollte, und so kam denn dasselbe hier zum zum ersten Male zum öffentlichen Vortrage. Die Solopartien darin sangen die Herren Concialini, Tombolini, Hurka und Fischer, und in der Ode hörte das Publikum die berühmte Lebrün, die, für den nächsten Carneval engagirt, bereits in Berlin angekommen war.

Der Carneval des Jahres 1790 begann am 4. Januar mit der Aufführung der Oper „Brenno"; sie wurde sechs Mal gegeben. Mit Fischer, dessen Glanzrolle der Brennus war und blieb, rang nun die Lebrün in der Partie der Ostilia um den Kranz des Ruhmes. Die vom Componisten mit vieler Liebe behandelte Rolle der Primadonna soll sie entzückend schön gesungen haben. Sie gefiel dem Könige schon in der Hauptprobe so sehr, daß er aus dem Orchester herauf, wo er wieder seinen Platz am Cellopulte eingenommen hatte, mehrmals: „Bravo, Bravo, Madame Lebrün!" rief.

Die zweite Carnevalsoper dieses Jahres war: „il ritorno d'Ulysse a Penelope", gedichtet von dem unvermeidlichen Filistri und componirt von dem neuen Kapellmeister Felice Alessandri. Derselbe war im Herbste des vorigen Jahres auf der Rückreise von Petersburg nach Italien zufällig nach Berlin gekommen, und Filistri sowohl als die italienischen Sänger ergriffen begierig die Gelegenheit, dem deutschen Meister einen Rivalen entgegen zu setzen, der ihn wie sie hofften, unmöglich machen sollte. Es gelang ihren vereinten Bemühungen für Alessandri ein dreijähriges Engagement auszuwirken. Der König bestimmte ihm 3000 Thlr. jährlichen Gehaltes. Wir können nicht sagen, ob nach den Erfolgen der Oper „Brennus" Reichardt's Gehalt von 2000 auf 3000 Thlr. erhöht wurde; war dies nicht geschehen, so mußte ihn schon diese Bevorzugung des ganz obscuren Italieners kränken und verletzen und es lag also schon in diesem Verhältnisse der Keim zu künftigen Reibungen.

Wie man Reichardt eine Persönlichkeit gegenüber zu stellen bemüht war, die ihn überflüssig machen sollte, so wollte man auch der sich immer mehr und mehr emancipirenden deutschen Oper durch ihn ein Gegengewicht bereiten. Glücklicher Weise standen aber des neuen Maëstro Leistungen in keinem Verhältnisse zu den Hoffnungen, die man auf ihn gesetzt hatte, und statt die Fortschritte und den Einfluß des

deutschen Elementes zu hemmen, diente die vermehrte Wachsamkeit, mit der man sich nun gegenüber stand nur dazu, die angegriffene Partei zu stärken. Die Oper „Ulysses“ begann wegen ihrer großen Länge bereits um 1/2 6 Uhr; schon bei der zweiten Vorstellung mußten darin so bedeutende Kürzungen vorgenommen werden, daß besondere Blätter zu dem Textbuche gedruckt und vertheilt werden mußten, um die Handlung nur einigermaßen verständlich zu machen. Filistri's Texte hatten alle die Eigenthümlichkeit, daß sie nicht nur unausstehlich langweilig, sondern auch wahrhaft endlos waren. Nach der feurigen, pomphaften Musik des „Brennus“ wollte die matte und phantasielose Arbeit Alessandri's den Berlinern gar nicht mehr munden und wäre er nicht schon engagirt gewesen, nach der Aufführung seiner Oper würden seine Protectoren schwerlich seine Anstellung durchzusetzen vermocht haben. Doch war die Oper immer noch ausschließlich ein Vergnügen, das des Königs Freigebigkeit dem Publikum bereitete; ob sich die Besucher an einer neuen Oper erfreuten oder nicht, war ja einerlei; sie wurde unter allen Umständen so oft wiederholt, als es vorher im Programme der Carnevalsvergnügungen festgesetzt worden war und demnach kam auch der „Ulysses“ sechs Mal an die Reihe. Wie Alessandri sich nicht durch seine Compositionen beliebt machen konnte, so wußte er auch persönlich keine Freunde sich zu gewinnen oder gewonnene sich zu erhalten. Zuerst gerieth er mit seinem Gönner Filistri in Streit, den er empfindlich an seiner Dichterehre kränkte. Einst sagte er zu ihm, als Filistri ihm neue Verse zum „Ulysses“ brachte: „Mais, Monsieur, ces vers ne tombent pas“, worauf dieser witzig entgegnete: „C'est à vous, Mons. Alessandri, de les faire tomber“. Ebenso überwarf er sich mit der Kapelle. Bei der ersten Probe, die er dirigirte, verlangte er, daß zwei Hörner auf die linke Seite des Orchesters plaçirt werden sollten, wogegen Reichardt, der sich auf die neue von ihm ausgedachte Orchestereintheilung etwas einbildete, energisch protestirte. Bachon machte endlich dem Wortwechsel Beider durch einen Witz ein Ende, indem er lachend sagte: „Wenn Herr Alessandri die Waldhörner links componirt hat, so muß er sie auch auf die linke Seite setzen“. Filistri, dem man zumeist den geringen Erfolg des „Ulysses“ Schuld gab, fühlte sich dadurch so beleidigt, daß er noch während des Carnevals seinen Abschied forderte, ihn aber nicht erhielt.

Reichardt, der schon im vorigen Jahre auf den Wunsch des Königs eine Reise nach Italien hatte unternehmen sollen, dieselbe aber wohl

in Folge der ihm gewordenen Compositionsaufträge aufschieben mußte, verließ nun am 8. März Berlin, um zum zweiten Male dem Süden zuzueilen. Er correspondirte zum größten Aerger Reck's immer direct mit dem Könige, vermittelte auch für den nächsten Carneval das Engagement der Lebrün und bewog den Intendanten der Münchener Bühne, Grafen Sceau, dem Könige zwei gute Solotänzer abzulassen, wogegen Reck, als er es endlich zu spät erfuhr, vergebens Einsprache erhob. Er reiste über Augsburg und München direct nach Italien.

Aus Augsburg berichtet er: „Hier hab' ich meinen Tag sehr musikalisch zugebracht; getheilt zwischen der Frau Nanette von Schaden (geb. v. Prank aus Salzburg), die unter allen musikalischen Damen, die ich kenne, selbst die Pariserinnen nicht ausgenommen, bei weitem die größte Clavierspielerin ist, ja an Fertigkeit und Sicherheit vielleicht von keinem Virtuosen übertroffen wird; auch singt sie mit vielem Ausdruck und Vortrag und ist in jedem Betracht eine angenehme und interessante Frau; — und dem berühmten Instrumentenmacher J. Andr. Stein (1728—1792) und seiner Familie. Er hat seiner 17—18jährigen Tochter (Nanette, später an den berühmten Claviermacher Streicher in Wien verheirathet, geb. 1769, gest. 1833) ein ganz originelles, herrliches Crescendo-Fortepiano gemacht, das sie meisterlich spielt. Es sind Züge dabei angebracht, die das Crescendo vom allerleisesten Hauche bis zum Donnerwetter geben und die sie alle mit den Knieen während des Spielens regiert. So hat sie ein vollständiges Orchester unter ihren beiden Händen. Der alte, brave Mann, der ein wahres Genie in seinem Metier ist, ist auch ein gewaltiger Enthusiast für Musik. Wie er mir das Instrument beschrieb, ehe die Tochter da war um es zu spielen, sagte er: „Es geht gar aus, bis rein zu nichts, Sie glauben am Ende noch etwas zu hören, hören aber nichts". Seine Ungeduld, daß die Tochter nicht gleich bei der Hand war und erst in der Stadt herum gesucht werden mußte, gab zu einer gar lieben Scene mit seinem jüngsten 6—7jährigen Buben (Friedrich, geb. 1784, † 1809) Anlaß. Der kam aus freien Stücken, stellte sich zwischen uns Beide und sagte: „Papa, ich kann ja spielen". — „He! Du toller Junge", sagte der Vater. — „Papa, die Romanze, spiel' ich die nicht gut?" — „Ja wohl spielst du sie gut, du Teufelsjunge", antwortete der alte, sechzigjährige Mann und hob ihn sich bis auf den Kopf, so daß dem Kinde des Vaters Thränen über die Beine rollten. Wir nahmen ihn wirklich hinauf und er spielte eine Romanze

von Sterkel ganz allerliebst, mit wahrem Ausdruck. Ich bin überzeugt, es wird ein ganzer Künstler aus dem Jungen"[1]).

Glücklicher Weise hat Reichardt über diese Reise nicht nur in der „musikalischen Monatsschrift" seinen Bericht an den König, sondern auch in dem „musikalischen Wochenblatt" 10 Briefe, seinen Aufenthalt in Rom betreffend, niedergelegt. Letztere sind namentlich schätzbar; sie geben einen Einblick in das Musiktreiben der ewigen Stadt während der heiligen Woche, wie er anderswo kaum wieder zu finden ist. Die Briefe sind witzig und voll geistreichen Spottes und legen für die feine Beobachtungsgabe des Verfassers das günstigste Zeugniß ab.

Der erste Brief in der Woche vor der heiligen Woche geschrieben, schildert zuerst das Fest der Verkündigung Mariä. „Große Aufzüge, Entfaltung des ganzen päpstlichen Pompes, prächtige Messen gewähren reiche Unterhaltung. Doch bietet die Musik nichts Bemerkenswerthes und das Orgelspiel, womit der Einzug des Papstes in die Kirche Maria sopra Minerva empfangen wurde, ist unter aller Critik.

„Die Feldmusik bei den Aufzügen und vor der Engelsburg war ächt päpstlich, und klang nicht viel imposanter, als wenn in einer großen deutschen Stadt ein Gewerke die Herberge verändert. Ein paar ohnmächtige Trompeten machten den Cavalleristenchor und einige Waldhörner und Clarinetten die Infanteriemusik aus.

„Die einzige Musik, die in dieser dürftigen Zeit, wo alle Theater geschlossen sind zu hören ist, sind einige Privatconcerte in größeren Häusern. In einem derselben, das zu den wichtigen gehörte, im Hause des Marchese L . . . wurde das Orchester gebildet, von 4 Violinen und noch einer fünften, welche die Bratschenstimme zu spielen hatte, einem elenden Cello, das nur bei auffallend falschen Griffen gehört wurde, einem eben so elenden Violon und einem noch elenderen Fagott, das den Baß beim Flügel mitspielte, 2 noch viel elenderen Waldhörnern und 2 ganz unerhört schlechten Hautboisten, die ab und zu auch Flöte bliesen, wobei sie dann die Oboen unter dem Arme hielten. Sechs jammernde Wesen sangen; drei weiblichen und drei männlichen Geschlechtes, (wenn anders römische Abbaté's zum männlichen Geschlechte zu zählen sind). Sie sangen ohne Unterbrechung eine Menge Arien, Duette, Quartette und Finales aus den Opern des letzten Carnevals. Es hörte ihnen glatterdings kein anderer Mensch zu, als einige alte Herren und Damen, die sich dicht vor und neben die Musik gesetzt hatten, um dem allgemeinen Gedränge zu entgehen; alle Uebrigen zeigten nicht die mindeste Aufmerksamkeit, ohngeachtet die Abbé's sich alle Mühe gaben, die Fratzen der comischen Sänger nachzuäffen. Die Wirthin machte zuweilen gegen das allgemein völlig laut geführte Gespräch der Gesellschaft St! St! sprach aber im selben Augenblicke mit ihren beiden Nachbarn lauter als alle Andern. Ich verließ das Concert, das um 9 Uhr begonnen hatte, um 11 Uhr, ohne auch nur einen Tact gehört zu haben, der mir Vergnügen gemacht hätte".

---

1) Friedrich ging später zu seiner Schwester nach Wien, studirte bei Albrechtsberger die Composition und wurde ein vortrefflicher Clavierspieler; leider starb er schon in seinem 25ten Lebensjahre.

Der zweite Brief spricht lebhaften Dank gegen den Prinzen Rezonico, der den Reisenden mit besonderer Gunst überhäufte, aus und gibt einen Ueberblick über die in der hl. Woche aufzuführenden Musikstücke.

Der dritte Brief schildert eine von 12 bis 16 Sängern der päpstlichen Kapelle aufgeführte 4stimmige Vesper in der Petrikirche. „Von der Composition zeichnete sich nur ein Satz aus: er war sublim. Auch schien er sich von jeher genugsam ausgezeichnet zu haben, denn die im Chore versammelten bis dahin gähnenden Priester hoben dabei alle die Köpfe in die Höhe, daß man es wohl nicht wagen durfte, ihn zu verhunzen. Er wurde in sehr langsamer Bewegung gemacht, während alles andere förmlich abgehetzt wurde. Die ziemlich reine Intonation that meinen so oft in den letzten Tagen genothzüchtigten deutschen Ohren auch wohl.

„Der Organist beging aber den Unverstand — vermuthlich um schneller fertig zu werden — daß er die einzelnen Stücke, selbst aus sehr entfernten Tonarten, nur mit einem einzigen Zwischenaccorde, den der Dominante des folgenden Stückes, den er schnell brach, verband; und der Tactschläger gab so unbestimmt die neue Bewegung an, daß die Sänger nur langsam in sie hinein kamen, der Anfang immer unverständlich blieb und dadurch, daß keine Nummer von der andern abgesondert wurde, alle Wirkung verloren ging.

„Der darauf folgende plappernde und höchst eintönige Chorgesang der Pfaffen gegen den das Gequäck einer Froschversammlung im Schilfe ehrwürdig ist und wodurch die Besten unter ihnen wohl gar glauben mochten, unserm Herrgott einen angenehmen Freitagnachmittag zu machen, indignirte mich höchlich".

Vierter Brief. Am Palmsonntage. „Ich lebte heute einen sehr musikalischen Tag. Früh eilte ich nach dem Vatican, wo in der Capella sistina das Palmenfest gefeiert wurde. Der Papst saß bereits auf seinem Thronsessel, als ich hineintrat, und theilte an Geistliche und Weltliche, die sich hinzudrängten, Palmzweige aus. Dann ward er hinausgetragen und man begann das Evangelium zu singen. Dies war ein gar langweiliges Wesen. Zwei Geistliche vor dem Altar stehend, sangen auf eine höchst einförmige Melodie, ohne Rücksicht auf Inhalt und Interpunction das Evangelium ab. Die Stellen, in denen das Volk redend eingeführt ist, sang der Chor vierstimmig; die beste Stimme von allen, eine ächte Tenorstimme, wie ich noch keine gehört, hatte einer der beiden Geistlichen. Der Chor, der nach dem monotonen Priestergesange höchst wohlthätig wirkte, wurde durch die falsche Intonation der Castraten verdorben.

„Nachher ward eine Messe gesungen, in der einige ganz herrliche Stellen waren. Es wird bekanntlich in dieser Kapelle nur alte Musik executirt, aber zu meinem größten Aerger ward das meiste wieder so unbändig gehetzt, daß es ganz unverständlich wurde. Von da führte man mich zu einer Dame, bei der zum **Dejeuner** das **„Stabat mater"** von Pergolese aufgeführt wurde. Die Frau vom Hause und ein alter Castrat sangen die beiden Partien, von einem guten Streichquartett und einem ganz elenden Spinet begleitet. Die Dame sang am besten, indeß trug sie die schöne, simple Musik ganz **à la Marchesi**[1]) vor, auch brachten der erste Violinist und der Cellist in

---

1) **Luigi Marchesi** auch **Marchesini** genannt, war einer der berühmtesten Castraten; geb. 1755 zu Mailand, hatte er zum ersten Male 1774 in Rom die Bühne betreten; um 1780 galt er für den

der Begleitung häufige Verzierungen vor, die jedesmal ihr sicheres Bravo erhielten. Nach dem „Stabat mater" kam gleich eine Opernarie von Cimarosa, die, für Marchesini geschrieben, dessen Manier die Sängerin gut inne hatte, ganz befriedigend vorgetragen wurde. Uebrigens waren die Zuhörer aufmerksam und andächtig.

„Am Abend wurde in der Chiesa nuova Paisiello's Passionsmusik aufgeführt. Es ist dieselbe, von der ich schon einmal sagte: „j'y trouve toutes les passions, hors la Passion de Jesus Christ". Wer sie in Berlin von der Todi und von Concialini, Grassi und Franz singen und von dem vortrefflichen Orchester accompagniren hörte und sie wenigstens als eine angenehme und unterhaltende Composition genossen hatte, blieb heute gewiß ganz unbefriedigt. Auf einem kleinen Seitenchor stand die ganze Musik zusammengedrängt; trotzdem sie schwach besetzt war, klang es in dem Locale doch vortheilhaft. Es sangen die vier besten Sänger, die derzeit in Rom zu finden waren; der Sopran war gut, der Altist nicht schlecht, der Tenor höchst mittelmäßig, der Baß erbärmlich. Die Saiteninstrumente waren ebenfalls nur unbedeutend, die Bläser aber wie überall in Italien abscheulich.

„Vor der Musik sprach ein Knabe von der Kanzel, — eine sonderbare Gewohnheit, — nach dem ersten Theile des Oratoriums ein Geistlicher, der kein Ende finden konnte (eine eben nicht sonderbare Sache bei Kanzelrednern); während der Predigt amusirte sich Alles so gut und so laut als möglich und da er endete, wurde ein mehrfaches Bravo gehört.

„Zum Anfang des zweiten Theils sollte die Ouverture zu Gluck's „Iphigenie in Aulis" gemacht werden; die Spielenden mochte aber die endlose Rede verdrossen haben und so fingen sie gleich mit dem Hauptwerke an. Ein angesehener Geistlicher, der für die vornehme Gesellschaft, in der auch ich mich befand, die Honneurs machte, ging jedoch hin und verwies ihnen dies; worauf sie dann den letzten Chor wegließen und dafür die Ouverture als Schlußstück gaben und zwar ganz erbärmlich, wie eine Lamentation. Auch beim Allegro kamen sie bei jeder expressiven Stelle so in's Schleppen, daß der Dirigent immer auf's Neue vorwärts drängen mußte. Das Publikum zeichnete sich auch sonst nicht vortheilhaft aus; wenn die Sänger die tollsten, buntesten Verzierungen und die ungeheuersten Cadenzen machten, wollten die Zuhörer vor Entzücken aus der Haut fahren".

Fünfter Brief. „Mit ächtem Aberglauben wird in den Tagen der Charwoche in allen großen und kleinen Concerten nichts als Pergolese's „Stabat mater" und zwar ein Mal schlechter als das andere Mal gesungen. Auch heute war Concert in einem angesehenen Hause. Die Gesellschaft war brillant; viele schöne Welt und Alles, was von angesehenen und merkwürdigen Fremden nur eben in Rom wohnt, war da. Das Local war schön, die Beleuchtung prächtig, Alles, Alles vortrefflich, nur die Musik erbärmlich. Was mich am meisten kränkte, war zu sehen, daß viele sonst gescheidte und gebildete Deutsche aus großen Städten, die gegenwärtig waren, glaubten, die miserable Musik schön finden zu müssen, weil sie in Rom gegeben wurde. Gewiß

---

ersten Sänger Europa's; er sang auf den bedeutendsten italienischen Theatern und in Wien, Petersburg, London u. s. w. 1790 war er wieder in Rom; er starb zu Mailand, 15. Dec. 1829.

war Keiner unter ihnen, der nicht in seiner Heimath Musikaufführungen gehört hatte, die in ganz Italien durchaus nicht mehr zu veranstalten wären".

Sechster Brief. Charmittwoch. „Das berühmte „Miserere" von Allegri ward heute zum ersten Male in der päpstlichen Kapelle gesungen. Ich hoffe, man singt es morgen und übermorgen, wenn der Papst gegenwärtig sein wird, besser. Heute ging es sehr falsch; man fing in B an und schloß in Fis.

„Von der eigenen Manier, diese sehr einfache Musik vorzutragen, mag sich Manches noch erhalten haben, Manches wird aber auch sehr geschmacklos gegeben. Z. B. das Crescendo bringen sie so an, daß sie einen pp begonnenen Satz ff schließen. Um sich die große Wirkung dieser Musik als ehemals wirklich existirend vorzustellen, ist es nöthig zu bedenken, daß damals der höchste Vorzug des Sängers darin bestand, rein zu intoniren, den Gesangston zu seiner höchsten Vollkommenheit zu bringen und ihm seine volle Kraft zu geben. Früher drängten sich die besten Stimmen zur päpstlichen Kapelle, in der außerdem die strengste Zucht und Ordnung beobachtet wurde. Heute aber verschlingen die Theater alle schönen Stimmen; ja bevor er noch im Stande ist, etwas zu leisten, sogar ehe er nur die Noten kennt, wird ein Sänger an der Bühne oft besser bezahlt, als all' die 32 päpstlichen Kapellisten vielleicht zusammen genommen. Sie bestehen deßhalb meist aus verunglückten oder invaliden Castraten; nur die Baßstimmen sind zum Theil sehr gut.

„Von diesem „Miserere" wurde ich zu einem andern geführt, das einen hiesigen blinden Kapellmeister Masi zum Urheber hatte; Composition und Ausführung aber waren so schlecht, daß ich nicht ein Wort darüber verlieren mag. Aehnlich sind die zahlreichen andern derartigen Tonstücke, von den hiesigen deutschen Künstlern nur die heilige Schwerenoth scherzweise genannt. Es war nach 9 Uhr Abends, als wir die finstere Kirche, in der vorher noch ein gewaltiger Lärm mit Knütteln auf hohen Brettern gemacht ward, das Erdbeben vorstellend, verließen. Beim Marchese L. hörte ich nochmals und heute nicht schlecht das „Stabat mater". Kein Mensch gab Acht; die ganze große Gesellschaft strömte ab und zu, aus dem Musiksaale in die Nebenzimmer und wieder zurück, in beständiger lebhafter Unterhaltung. Die Marchese, eine sehr interessante Frau, zeichnete sich vor Allem durch ihr hartes Urtheil über römische Musik aus; ich erholte mich ordentlich daran. Trotz der Erbärmlichkeit der hiesigen Aufführungen wird man von Jedermann gefragt, ob man nicht entzückt sei?"

Siebenter Brief. Am Gründonnerstag. „Den ganzen Vormittag über, den ich von 9—3 Uhr im Vatican zubrachte, fiel von Musik nichts Merkwürdiges vor. Alle Hauptceremonien wurden von dem eintönigen, halbreinen Chorgesange begleitet.

„Um 5 Uhr aber wurde das „Miserere" von Baj gegeben; dieses ging viel reiner und besser als das gestrige; doch sangen meist nur 5 Stimmen, andere fielen nur bisweilen zum Crescendo am Schlusse des Versetts ein.

„Der Eindruck des heutigen „Miserere" war wirklich sehr angenehm und es ist sehr natürlich, daß empfindsame Seelen, die mit gespannter Imagination herkommen und die in Allem nur sinnlichen Genuß suchen, sich nachher überreden, das gehört zu haben, was sie erwarteten. Der unbefangene Künstler muß aber etwas anderes finden. Dieser blos angenehme Eindruck wird ihn so wenig befriedigen können, als dem Maler ein feines geleckten Miniaturbildchen auf einem Damenfächer.

„Die Composition dieser alten Stücke ist ganz nach den ehemaligen sehr richtigen Begriffen von erhabener Kirchenmusik gemacht, die Bewunderung und Rührung wirken soll. Die Harmonie schreitet in großen, oft kühnen Schritten fort, die Lage der Stimmen ist meist weit und wenn sie sich nähern oder durchkreuzen, so geschieht es in langsamen Noten und von Stimmen, deren sehr verschiedener Character den Gang derselben in der richtigen Bewegung immer deutlich erkennen lassen. Ueberall ist auf eine massenhafte Kraft und ein sehr langsames Tempo kalkulirt; jeder Accord soll seine ganze Wirkung thun. Solche Tonsätze deutlich und wirksam wiederzugeben, dazu gehört eine große Besetzung; eine einfache Besetzung erscheint mir gerade so, als wenn man Jemanden in finsterer Nacht die ungeheuer große Peterskirche und die Colonaden vor ihr mit einer Handlaterne zeigen wollte.

„Bei der schwachen Besetzung, zu der sie der Mangel an guten Sängern zwingt, müssen sie den Tact viel zu rasch nehmen, und da die Oberstimme für eine blos angenehme Musik zu einfach und wirkungslos ist, so wird sie mit Verzierungen aller Art überhäuft und zugleich das Ohr des Hörers durch grobe Verstöße gegen die Harmonie beleidigt.

„Nun sollte ich am Abend wieder das „Stabat mater" hören; ich befand mich aber zu sehr in dem Falle jenes Hofmarschalls an einem kleinen deutschen Hofe, wo, so oft kleine Schauspiele gegeben wurden der Erbprinz immer Engels Edelknaben wählte, weil er selbst sich in der Rolle des Prinzen gefiel. Bei einem solchen wiederholten Vorschlage von Seiten des Prinzen erwiederte endlich der zur Aufrichtigkeit nothgedrungene Hofmarschall: „Ew. Durchlaucht, der widersteht mir schon" ".

Achter Brief. „Bei all' den zahllosen Ceremonien, die heute von 9—12 Uhr in der Capella sistina vorgenommen wurden ward auch manches gute Stück, besonders ein Doppelchor, recht brav gesungen. Käme man nur nicht mit zu großen Erwartungen, so würde uns Deutschen, die wir an gutem Gesange so arm sind, der päpstliche Chor immer noch wohl thun. Gegen Abend wurde wieder das gestrige „Miserere" gesungen, aber nicht so gut. Indem ich eben über eine Verzierung, die in einem Vorhalte durch alle 4 Stimmen hindurch bestand und mir fast das Ohr zerriß, durch einen heftigen Ausruf meine Ungeduld bezeige, nimmt ein kleiner neben mir stehender, schäbiger Abbé dies für ein Zeichen von Entzücken und bietet mir an, mir das Tonstück mit allen Verzierungen des berühmten Santarelli in Abschrift mitzutheilen. Was die Sage übrigens von den feierlichen Zubereitungen und dem imposanten Costüme bei diesem „Miserere" erzählt, ist reine Aufschneiderei.

„Wir eilten nun hinunter in die Peterskirche, um im Coro dei Canonici Borroni's „Miserere" zu hören. Es war in dieser Composition der alte ächte Kirchenstyl nach Vermögen nachgeahmt und Einzelnes auch glücklich getroffen, das Ganze war indessen doch zu oberflächlich gearbeitet, als daß der moderne Operncomponist nicht immer hätte durchblicken sollen. Die Ausführung, namentlich der Crescendos und Diminuendos war sehr gut.

„Ich ließ mich noch bereden nach der Kirche di S. Apollinare zu gehen, um dort das letzte „Miserere" zu hören; das war aber auch in allem Betracht das Letzte; nicht Fisch, nicht Fleisch, nicht modern, nicht antik und gar zu schlecht gesungen.

31*

„Wenn ich nun nach all' diesen mannigfachen Verhunzungen alter Meisterwerke und all' den verfehlten Nachahmungen bedenke, welchen hohen Genuß mir oft der bloße Anblick eines „Miserere“ von Leo gegeben, mit welchem Entzücken ich oft in glücklicher Einsamkeit eine Messe von Feo oder auch nur ein kleines Verset von Palestrina und seinen edlen Kunstbrüdern genossen, und wie sich dann mein Inneres, beim Gedanken an die vollkommene Ausführung solcher Meisterwerke, auch der höchsten allgemeinsten Wirkung versicherte, so muß ich mir leider jetzt sagen, daß ich für meinen künftigen Kunstgenuß durch diese Erfahrungen an Ort und Stelle eher verloren als gewonnen habe. Selbst dies Gesetz, daß in der päpstlichen Kapelle nur alte Musik gesungen werden darf, ist, sobald man nicht auch sorgt, daß die Schule und der ursprüngliche Vortrag derselben bleiben, ärgerlich. Diese Leute, wie sie jetzt da sind, würden moderne Musik ganz gut aufführen, während sie die alte verderben. Wohl mir, daß ich mit mehr als Einem Sinne in dies köstliche, von so vielen Seiten höchst merkwürdige Land gekommen bin. Ganz Ohr würd' ich bisher eine sehr unglückliche Reise gemacht haben“.

Neunter Brief. Sonnabend vor Ostern. „Heute hab' ich mich von dem dreitägigen „Miserere“ gar angenehm erholt“.

Reichardt war von der berühmten Portraitmalerin **Le Brun** aus Paris zu einer musikalischen Gesellschaft in den Palast der französischen Academie, ihrer Wohnung, eingeladen worden. Zum ersten Male hörte er hier in Rom gute und interessante Musik. Das Publikum bestand aber auch nur aus Fremden. Ein junger Chevalier d'**Aubaine** aus Paris spielte die Violine ausgezeichnet, ein junger Virtuose aus Marseille, **de la Marie**, accompagnirte auf dem Cello vortrefflich dazu; die freundliche Wirthin sang einige Arien aus „Oedip“ von Sacchini „und mancher von uns nahm seine Singepartie zu einem Duett oder Quartett oder Finale zur Hand, — und so verging der Abend so angenehm, wie man ihn nur unter gebildeten Künstlern zubringen kann“.

Zehnter Brief. Dank der Güte und Fürsorge des Prinzen **Rezonico**, der sich mit fortdauerndem Eifer für ihn interessirte, hatte nun Reichardt Alles gehört und gesehen, was Rom in musikalischer Hinsicht zu bieten vermag, bis auf die Gabrieli[1]).

„Ich klagte dem Prinzen, daß ich vergebens bei ihr vorgefahren sei; er sagte mir aber, daß sie gar keine Besuche annähme, sich ganz der Devotion ergeben habe und außer wenigen Freunden Niemanden bei sich sähe. Er versprach mir, sich für mich zu bemühen und schrieb mir wirklich nach einigen Tagen, ich möge nur an einem der nächsten Abende nach 8 Uhr bei der Sängerin vorfahren. Ich wurde auch wirklich angenommen und fand in einem sehr eleganten Appartement hinter grünen Lichtschirmen

1) Katharina Gabrieli, um 1730 zu Rom geboren, und weil ihr Vater Koch eines Cardinals war, La Cuochetina genannt, genoß schon in ihrem 15ten Jahre die Gunst und Bewunderung ihres Landes, das ihr um ihrer Kunst, Bildung und Freigebigkeit willen gerne alle ihre Eigenheiten, ihren Trotz, ihren launenhaften Stolz und ihre Galanterien verzieh. Sie war eine der bewundertsten Sängerinnen ihrer Zeit; alle großen Städte Europa's lagen huldigend zu ihren Füßen; sie war eben so schön und liebreizend, als vollendet in ihrer Kunst und unbeugsam in ihrem Starrsinn.

eine noch sehr hübsche, sehr fein gewachsene, äußerst angenehme, artige, freundliche Dame sitzen, die mich im feinsten Weltton empfing und sich über eine Stunde mit mir unterhielt. Sie erwähnte ihres Gesanges nicht und ich aus Klugheit kam auch nicht darauf zu sprechen; doch war ich überzeugt, daß sie mich nicht gehen lassen würde, ohne diesen Punkt zu berühren. Desto mehr Schönes sagt' ich ihr über ihre conservirte Schönheit, und sie fand es gar nicht unrecht, daß ich ihr versicherte, sie habe sich der Devotion zu früh ergeben, sie könnte sich immer noch 20 Jahre wenigstens dem Umgange der schönen Welt hingeben und würde dann doch noch eine allerliebste Braut für die alte heilige Kirche sein. Als sie mich beim Weggehen bis zu einem anderen Zimmer begleitete, an dessen Thüre ein großer, schöner Flügel stand, sagte sie: „Ich wünschte, meine Kehle und mein Flügel wären in gutem Stande, so würde ich Euch bitten, mir eine Arie zu accompagniren". Nun ergriff ich das Wort mit großem Eifer und verließ sie nicht eher, als bis ich ihre Zusage hatte, daß sie den Flügel in Ordnung bringen und mir bei meiner zweiten Visite etwas singen wolle.

„Bald darauf erhielt ich ihre Einladung. Der Tag war gerade dazu bestimmt, mit einem deutschen Fürsten, durch dessen Erlaubniß, in seiner Gesellschaft die merkwürdigsten Dinge in und um Rom zu sehen, meine Augen eben so gut versorgt waren, als meine Ohren durch den Prinzen Rezonico, einen Abstecher nach Tivoli zu machen. Ich klagte Beiden meine Verlegenheit auf der Stelle, erhielt aber von meinem römischen Beschützer die Antwort: es sei eben so unmöglich, dieses mit so vieler Mühe erhaltene Rendezvous zu versäumen, als es unmöglich sei, die Gabrieli dahin zu bringen, daß sie auch noch den Fürsten einlade. Ich mußte mich also entschliessen zurückzubleiben und meiner Gesellschaft erst am folgenden Tage nach Tivoli zu folgen. Der Abend kam, ich saß um 8 Uhr bei meiner Dame hinter dem grünen Lichtschirme und die Conversation nahm ganz den frühern Verlauf. Ich äußerte indeß bald meine Ungeduld zu dem lang gewünschten Ziele zu gelangen und erhielt die heiligste Versicherung: es sei ihr heute ganz unmöglich zu singen. Bei allen Heiligen schwur sie mir, sie habe es versucht, könne aber trotz aller Mühe keinen Ton hervorbringen. Ich aber schwur es mir im Herzen bei allen Cascaden von Tivoli, die ich für heute versäumt hatte, nicht aus dem Hause zu gehen, ohne sie gehört zu haben und erschöpfte nun alle Künste der Schmeichelei und Beredsamkeit, zu denen mir öftere verstohlene Winke ihres Bruders, der bei ihr lebt und schon Musik auf den Flügel gelegt hatte immer wieder neuen Muth einflößte. Es dauerte weit über eine Stunde, ehe ich mit ihr am Flügel saß und nun denken wohl meine Leser, daß sie sang? Geduld! Ich schweige von all' den heiligen Betheuerungen, die am Flügel von Neuem begannen, um nur zum Ritornell der aufgelegten Arie zu kommen. Kaum hatte ich das begonnen, so rief sie auf: „Wie, diese Arie sollt' ich singen, die ich in meiner besten Zeit nie ohne Angst gesungen habe? Unmöglich, unmöglich!" Ich that gerne auf die angefangene Bravourarie von Traetta Verzicht, und bat nur um die kleinste Cavatine; denn mir sei es hauptsächlich darum zu thun, ihre Methode kennen zu lernen, in der sie Epoche gemacht. Der Bruder sucht eine andere kleinere Arie; sie will mich von neuem abhalten das Ritornell zu beginnen. Es sei doch vergeblich, sie fühle es zu deutlich, es würde kein Ton hervorkommen. Ich fange indeß an, habe aber nicht vier Tacte gespielt, so heißt es: die elende kleine Arie von vier Noten sollte sie mir singen, das für

ihre Talente gelten lassen, sich so lächerlich machen! Der Bruder hilft bitten, nur erst die kleine, hernach die größere! „Nein, nein! Wenn die große einmal gesungen werden soll, dann lieber gleich; aber es wird kein Ton herauskommen!" Natürlich halten meine Leser die Worte: Kein Ton, ebenso für eine entsetzliche Uebertreibung, als ich es damals that; sie werden sehen. — Ich nehme indeß die große Arie wieder vor, spiele mein Ritornell, kehre mich an alles in die Arme greifen, um mich zu hindern, an alles Verhüllen des Gesichts nichts, spiele es tapfer zu Ende, so lang es auch war, in der Hoffnung, daß sie während dessen Zeit gewinnen soll, sich zurecht zu setzen. Aber mein Ritornell ist aus — und wer wie versteinert dasitzt, ist Donna Gabrieli. Sie faßt mich bei der Hand, sie beschwört mich, es sei ihr ernstlichster Wille, mir zu singen, ich mög' es aber glauben oder nicht, es ginge nicht. Ich wurde wirklich im Innersten überzeugt, daß sie die Wahrheit sagte, daß sie mir in dem Augenblicke wirklich wohl wollte und zu singen wünschte, daß es ihr aber ein zur Natur gewordener Eigensinn, der ihr Nerven und Muskeln lähmte, unmöglich machte. Ich war es mir indessen selbst schuldig, mir Wort zu halten und so ließ ich nicht nach, verdoppelte nur meine schönen Zwangsmittel, spielte mein Ritornell immer auf's Neue; einige Male, wenn ich am Ende desselben war, öffnete sie den Mund, wollte beginnen, aber der 2te, 3te Ton erstarrte ihr wieder, bis endlich mit einem Effort, der mir wirklich leid that, die ersten acht Tacte überwunden waren; da wurde noch einmal wie nach einem mächtigen Sprunge angehalten und Luft geschöpft und nun sang sie die Arie mit so vieler Bravour und Präcision, daß ich darob erstaunte. Sie setzte sich darauf an den Flügel und accompagnirte sich selbst eine andere Arie, die auch im angenehmen Vortrage meine Erwartung übertraf. Ich will nun nur noch sagen, daß diese Scene volle drei Stunden gedauert hatte und daß mir nun beim Abschied zugesagt wurde, ich könne nun so oft kommen als ich wolle und sie würde mir immer gerne singen; aber weder mein Muth noch das unerschöpfliche Rom gaben einem zweiten Gange der Art Raum".

Außer diesen Briefen haben wir bezüglich dieser zweiten italienischen Reise nur noch wenige Notizen über einzelne Sängerinnen, die Reichardt hörte, und das weiter unten folgende Referat an den König.

In Neapel machte er die Bekanntschaft der Anna de Amicis (um 1740 geb.) und der Cöleste Coltellini (1764—1817); in Modena die der Bonafini. Alle drei waren so freundlich ihm vorzusingen, obwohl sie längst aus der Oeffentlichkeit zurückgetreten waren. In der That war es wohl keinem zweiten Sterblichen wieder verliehen, Alles zu hören und zu sehen, was in einem langen Zeitraume Hervorragendes im Gebiete der Kunst und Schönheit die Erde zierte, wie Reichardt. Er kehrte im Juni 1790 nach Berlin zurück, folgenden officiellen Bericht über die in Italien brillirenden Tenoristen und Contraaltisten dem Könige vorlegend:

„Monbelli hat eine sehr angenehme und klingende Stimme, besonders in der Tiefe und singt mit Gefühl und Ausdruck, auch ist seine Gestalt und Action angenehm

und bedeutend. Er verlangt 1500 Ducaten jährlich und einen Contract auf 3 Jahre. Wenn ihm das Engagement auf längere Zeit versichert und Reisegeld accordirt würde, käme er wohl auch für 1200 Ducaten. Mir hat er vor allen Andern gefallen.

„Davide (Giacomo, 1750—1830) hat eine starke, aber ungleiche Stimme von großem Umfange und eine ansehnliche Gestalt. Sein Vortrag ist sehr bizarr und bunt; er ist unter den Sängern das, was Lolli unter den Violinisten ist. Seine Execution ist vortrefflich, seine Action affectirt. Er verlangt 1500 Ducaten, würde aber für 1200, vielleicht auch 1000 Ducaten kommen, denn er wünscht eine sichere Versorgung zu finden[1]).

„Babbini (Matteo) hat eine angenehme, aber sehr schwache Stimme. Seine Manier hat er nach Marchesi gebildet, die zwar für eine Tenorstimme weniger vortheilhaft, bei ihm aber doch meistens angenehm ist. Seine Figur ist auf dem Theater sehr ansehnlich, obgleich er sehr hager ist. Er macht aber zur nothwendigen Condition, daß eine erste Tänzerin, mit der er lebt, zugleich engagirt würde. Beide verlangen zusammen 2000 Ducaten, für 1500 aber würden sie kommen[2]).

„Maffoli (Vincenzo) hat eine angenehme, aber auch sehr schwache Stimme und sein Vortrag ist noch bunter als Davide's und Babbini's seiner. Gestalt und Action sind sehr angenehm und bedeutend. Er würde für 1000 Ducaten jährlich Gehalts kommen[3]). Der junge Mensch, den ich Ew. Maj. von Neapel aus vorgeschlagen habe, würde in einigen Jahren den beiden letzten gleichkommen können. Er heißt Parmigianino und würde für 1200 Thlr. zu engagiren sein.

„An Contraaltisten sind alle Theater und Conservatorien höchst arm. Außer Giovanni Rubinello (gen. Badessa, geb. 1750), der sehr große Forderungen machen würde, auch noch in England ist, ist nur Muschietti in der Kapelle zu Turin brauchbar[4]). Im „Conservatorium ai mendicanti“ in Venedig ist eine außerordentlich schöne Frauen-Contraaltstimme, Signora Bianca Sachetti (Bianchetta genannt), die auch mit vielem Ausdruck und Geschmack singt“.

Diese zweite Reise nach Italien brachte Reichardt nicht nur mit vielen musikalischen Berühmtheiten in Verbindung und persönlichen Verkehr, sondern auch mit hohen und angesehenen Fremden, die gleich ihm nach den geheiligten Stätten classischer Cultur gewallfahrtet waren. Noch war ja Italien das Reiseziel aller derer, die dieses Land mit seinem unendlichen Reichthum an Kunstschätzen und ewigen Erinnerun-

1) Davide ist der bedeutendste unter den genannten Sängern geworden und brachte es zu einem europäischen Rufe.

2) Statt der Tänzerin kam Babbini, der vom Könige unter den Vorgeschlagenen ausgewählt wurde, mit einer Sängerin Cantoni nach Berlin. Sein anmaßendes Benehmen gegen die Kapellmeister und das Orchester hatten seine baldige Entlassung zur Folge.

3) Maffoli wurde später der glückliche Nebenbuhler Davide's und ein sehr berühmter Sänger.

4) Muschietti wurde engagirt, doch mußte er in Folge seiner an den Tag gelegten revolutionären Gesinnungen schon 1793 Berlin wieder verlassen.

gen dem mehr sinnereizenden Aufenthalte in Paris vorzogen. Wir besitzen weitere Mittheilungen über diese Tour außer den angeführten Briefen aus Rom von Reichardt selbst nicht. Er ging von Rom noch nach Neapel, wo er mit der Herzogin-Mutter von Weimar zusammentraf, und kehrte gegen den Herbst hin wieder nach Berlin zurück. Von seinen Erwerbungen für die italienische Opernbühne werden wir später zu reden haben. Leider gelang es ihm nicht, vorzügliche Talente zu gewinnen. Italien war bereits selbst arm an großen Gesangskünstlern und schon genöthigt, seinen bisherigen musikalischen Ruhm an die kurz vorher noch so gering geachteten Deutschen abtreten zu müssen.

Daheim in Berlin hatten sich die musikalischen Zustände während Reichardt's Entfernung auch nicht gebessert. Während die italienische Oper sich wenigstens der Hoffnung hingeben konnte, in Folge der Reise des Kapellmeisters neue Kräfte und dadurch einen neuen Aufschwung zu gewinnen, kam die Opera buffa in Potsdam, die häufig, wenn der König dort anwesend war oder Gäste bei sich hatte spielen mußte, immer mehr herab. Das Personal war so lückenhaft, daß es gewöhnlich durch Sänger der großen Oper ergänzt werden mußte, wie denn auch die Potsdamer Sänger wieder in Berlin auszuhelfen hatten. Hier aber trat dann ihr mangelhafter Gesang besonders auffällig zu Tage, und die Versuche, der großen Oper durch Kräfte der Opera buffa unter die Arme zu greifen, schlugen regelmäßig fehl. Zudem hatten die Operisten der Nationalbühne, welche die italienischen Singspiele längst schon in deutschen Uebersetzungen gaben, die Sänger der Opera buffa bereits überflügelt. Wir haben früher mitgetheilt, wie abscheulich Dittersdorf die Festvorstellungen, denen er in Potsdam beiwohnte, fand. Kam es nun noch vor, was häufig geschah, daß dort oder in Charlottenburg unmittelbar nach der Vorstellung einer italienischen Operette, die Sänger des Nationaltheaters eines ihrer beliebten deutschen Singspiele aufzuführen hatten, so trat der Abstand zwischen den Leistungen beider Truppen nur um so merkbarer hervor und die Italiener sahen sich regelmäßig von den Deutschen aus dem Felde geschlagen. Der König mochte diesen schlechten Zustand seiner Opera buffa wohl fühlen, aber dennoch wollte er nichts für die Verbesserung des Personals thun. Trotz seiner großen Indifferenz mußte er erkennen, daß die Zeit der italienischen Schauspiele in Deutschland rasch ihrem Ende zueilte. Als im Sommer 1790 die vortreffliche

Opera buffa in Braunschweig aufgelöst wurde, boten die besten Mitglieder derselben in Berlin ihre Dienste an, aber der König ließ sie durch den Kämmerer Rietz kurz abschläglich bescheiden.

Während Reichardt's Abwesenheit hatte Alessandri eine neue von Filistri gedichtete comische Oper zur Aufführung gebracht, die ihn vollends mit allen Bühnenmitgliedern in Conflict brachte. Dieselbe hieß: „l'Ouverture du grand opéra à Nankin" (nach Andern: „la compagnia d'opéra à Nankin") und war eigentlich nur eine Satyre auf das seit 1780 engagirte Berliner Opernpersonal, auf die Ränke und Cabalen, die unter ihm immer ausgeheckt wurden und auf so manche eingerissene Theatermißbräuche.

Viele der Mitglieder der italienischen Oper konnten sich in treffenden Zügen darin wiedererkennen und sahen sich somit lächerlich gemacht. Von der Musik urtheilte man, daß sie in einem gefälligen und leichten Character gehalten wäre und viele angenehme Sätze hätte, doch vermißte man in ihr wieder den lebhaften Gang und den frischen Anstrich, der andere italienische Operetten so vortheilhaft auszeichnete. Die, sonst ganz spurlos vorübergegangene Aufführung dieser „triste opéra comique", wie sie andere Berichte characterisiren, hatte doch die Galle der Sänger der großen Oper in hohem Grade erregt. Man hatte auf ihre Ausstattung eine bedeutende Summe (2000 Thlr.) ohne allen Erfolg verwendet und noch im folgenden Jahre den Versuch mit einer Wiederholung auf dem kleinen Schloßtheater in Berlin gemacht, der ebenfalls nicht einschlagen wollte. Der Boden unter den Füßen des neuen Kapellmeisters begann bereits bedeutend zu wanken und seine baldige Entlassung war vorauszusehen. Reichardt und seine Freunde und unter diesen besonders Spazier rückten aber auch den Italienern mit Recensionen hart auf den Leib und es schien, als sollten Filistri und Alessandri förmlich niedercritisirt werden. Alle deutschen Journale standen auf Seite der deutschen Bestrebungen und die Fremden, die sich durch die Mangelhaftigkeit ihrer Leistungen zudem fortwährende Blößen gaben, waren nicht selten einem wahren Kreuzfeuer von Spott und Tadel ausgesetzt.

Reichardt begann nach seiner Rückkehr eifrigst an seiner neuen für den nächsten Carneval bestimmten Oper zu arbeiten. Diesmal hatte er zum großen Verdruß Filistri's eine Dichtung von Metastasio: „Olimpiade" gewählt. Das Werk wurde rechtzeitig vollendet, alle Vorbereitungen zu der Inscenirung desselben getroffen, —

der Baron von Reck hatte zu diesem Zwecke im October bereits bereits 40,000 Thlr. Vorschuß aus der Hofstaatscasse erhalten, — als Reichardt plötzlich in eine tödtliche Brustkrankheit verfiel, die ihn am Einstudiren und Dirigiren verhinderte und für lange hinaus jeder Thätigkeit entzog. Dadurch war er genöthigt für den nächsten Carneval das Feld allein seinem Gegner Alessandri zu überlassen. Der Carneval des Jahres 1791 war jedoch in musikalischer Hinsicht ein sehr unbefriedigender. Im December war Lebrün, der seltene Künstler und angenehme feine Mann der Gesellschaft plötzlich gestorben. Seine Gattin [1]) tief erschüttert von diesem Ereigniß, suchte sich zwar gewaltsam zu bezwingen und sang noch in den vier Aufführungen des „Ulysses", aber in der zweiten Carnevalsoper „Dario" vermochte sie nicht mehr aufzutreten. Die Darstellung derselben wäre gar nicht möglich gewesen, wenn nicht Demois. Niclas die Gefälligkeit gehabt hätte, die Partie bei der Aufführung mit den Noten in der Hand zu singen [2]).

Der allgemeine Antheil, den man am Schicksale der bedauernswerthen Lebrün nahm, ließ ein warmes Interesse für die Opern der diesjährigen Saison ohnedem nicht aufkommen. Was bisher nie geschehen war, daß wöchentlich nur einmal gespielt werden konnte, dazu sah man sich aus „bewegenden Ursachen" in diesem Jahre gezwungen. Aber auch mit der Oper „Dario" befriedigte Alessandri das Publikum nicht. Den Aufführungen konnte nur der Umstand einiges Interesse geben, daß der gerade in Berlin anwesende türkische Gesandte, Asmi-Achmet Effendi dieselben regelmäßig besuchte. Alle Journale griffen mit gleicher Erbitterung den Dichter sowohl, wie den Componisten des „Dario" an. In dem Nachtrag zu den Büsten Berlinischer Gelehrten u. s. w., Halle, 1792, heißt es über letzteren: „Die Opern, welche er zum Carneval componirt hat, sind wahre Olla Potrida von spielenden und tändelnden Tonarten, die sich gut zum Schäferspiele und zur Opera buffa, aber nicht zur Opera seria schicken".

1) Es bleibt uns von dieser trefflichen Frau noch nachzuholen, daß sie auch eine ganz vorzügliche Clavierspielerin war und für das Clavier mtt derselben Feinheit und Naivetät componirte, die man an den Sachen ihres Mannes so gerne hörte. An Feinheit der Sitten und des Tones übertraf sie denselben noch.

2) Dieser Umstand in einer Festvorstellung ist für die damaligen Opernverhältnisse bezeichnend. Noch ein anderer Mißstand, der im Orchester hervortrat, wird energisch getadelt. Es fiel nämlich nachgerade das beständige Zwischenpräludiren des Cellisten, der zunächst am Flügel saß (wahrscheinlich Duport jun.) auf. „Es ist dies eine sehr üble Sitte, die man mit vereinten Kräften abzuschaffen suchen müsse und die beim Accompagnement des Recitativs am wenigsten geduldet werden sollte".

Der „Dario" fand auch in dem von Reichardt herausgegebenen musikalischen Wochenblatte eine eingehende Besprechung, die, so mäßig und gerecht sie war, darum, weil sie, wenn auch nicht von Reichardt selbst geschrieben, doch von ihm gut geheißen wurde, ihm sehr übel gedeutet ward. Es heißt darin:

„Die Anlage zu dieser Oper ist, wie alle Arbeiten Filistri's, ein Coloß. Seine Einbildungskraft gleicht wilden Zweigen, die man sorgfältig beschneiden und abstutzen muß, damit sie nicht zu sehr in's Freie schießen. Man kann indeß nicht läugnen, daß diese Oper nicht auch Anlage zu einem guten Dichter verräth und manche interessante Situation enthält; auch fällt das Ganze der schönen Decorationen und Kleidung wegen sehr in die Augen. Die Musik Alessandri's macht nicht den gewünschten Effect. Der Hauptgrund liegt ohnstreitig darin, daß die Composition kein zur Einheit verbundenes Ganze ist, das sich durch großen eigenthümlichen Styl auszeichnet und dann auch in den kleinen, gepitzelten Figuren der Noten, die größtentheils verloren gehen. Da ist keine große Masse, die eigentlich für das große Theater erfordert wird, wenn Wirkung erfolgen soll. Uebrigens enthält die Musik auch manche einzelne Schönheiten, nur Schade, daß zu wenig Wahrheit und Correctheit darin herrscht und daß die schönen Stellen so einzeln dastehen, entweder nicht am rechten Orte oder doch so, daß sie durch andere bald wieder verdorben und verwischt werden. Die Recitative sind matt und schleppend und werden nur selten einmal durch rasche Uebergänge und Einschnitte gehoben. Die Chöre, wie die meisten Opernchöre der Italiener haben geringe Bedeutung. Sie stehen bei ihnen in keiner Achtung, daher wenden auch die Componisten keinen Fleiß auf ihre Setzart — ein Beweis des abnehmenden Geschmacks für große Kunst in Italien. Chöre sind und bleiben doch immer ein großes Probestück guter Tonsetzer und sind auch in der Oper von mächtiger Wirkung. Von der Anordnung des langweiligen, pantomimischen Ballets etwas zu sagen, ist unnöthig. Doch hat die Musik dazu manches Gefällige und dem verworrenen Gemische von Vorstellungen gemäß, auch angemessenen Ausdruck".

„Nun noch etwas über Sänger und Sängerinnen: Unter die guten Reformen, die Reichardt bei der großen Oper einzuführen sucht und wozu man ihm billig hilfreiche Hand bieten sollte, gehört auch unstreitig die, daß man Männerrollen nicht mehr von feinen Castratenstimmen, sondern auch von Männerstimmen singen läßt. Die Partie des Alexander's sang der neue Tenorist Babbini[1]). Seine Stimme hat viel Angenehmes und Biegsames und seine Action ist ziemlich gut; doch scheint er eine schwache Brust zu haben, welches die Anstrengung bemerken ließ, mit der er sich so erschöpfte, daß zuletzt sein Ton merklich darunter litt. Durch sein Benehmen in den Proben hatte er sich den Unwillen der Critik zugezogen. Es schien, als wenn er nicht nur die Direction auf der Bühne, sondern auch vom Theater herab die des Orchesters zu führen

---

1) **Matteo Babbini**, geb 1748 in Venedig, kam 1791 nach Berlin; er sang nur drei Partien daselbst. Die obige Critik des Berliner Gesangspersonals erschien nach der Wiederholung des „Dario" im Oct. 1791 und Jan. 1792.

hätte und es war unbegreiflich, wie Alessandri, der am Flügel saß, sich das ohne alle Widerrede gefallen lassen konnte. Es galt nicht blos eine Bewegung zu schnellerem oder langsamerem Zeitmaaße, worin sich ein Kapellmeister einem Sänger gefällig erzeigen mag, sondern er hieß das Orchester eine Arie drei Mal wiederholen, erklärte einzelne Instrumente für gut, andere für schlecht und rief während des Singens: forte, piano u. s. w. Die natürliche Folge davon war Unwille unter den Spielenden, welcher machte, daß die Begleitung beim dritten Male am schlechtesten ging."

„In Italien, wo ein Sänger bei einer ganzen großen Oper oft das Einzige ist, was sie interessant macht und dem Unternehmer den Beutel füllt, mag es gebräuchlich und nicht auffallend sein, wenn Director, Componist und Orchester unterthänige Diener eines solchen Sängers sind. Hier aber, wo man die Vollkommenheit des Ganzen erstrebt, wo der Kapellmeister nicht nur der Componist, sondern auch der Meister seines Werkes ist und Sänger und Orchester nur ausübende Theile, muß es als ein sehr bedeutender Schritt zur Herabwürdigung der bisher geachteten kgl. Oper und ihrer wirklich bestellten Directoren angesehen werden, wenn sich der Kapellmeister ein solch' anmaßendes Benehmen stillschweigend gefallen läßt".

„Die neue Sängerin Signora Cantoni[1]), die Schülerin und Freundin Babbini's hat keine üble Anlage zu einer guten Sängerin. Sie hat ziemlich Volumen und Umfang der Stimme, auch in manchen Gegenden ganz hübsch klingende Töne, doch bedarf Alles noch gründlicher Ausbildung. Herr Tambolini, — der sich vor dem letzten Carneval bei dem Mangel einer Sängerin dem Könige als Primadonna angeboten hatte, damit aber sehr schlimm ankam, — hat eine schöne Sopranstimme und alle Anlage zu einem guten Sänger. Die Signora Rubinacci hat bei einer sehr unangenehmen Stimme und Aussprache noch den Fehler, daß sie fast immer zu hoch singt. Herr Tosoni wird nur noch zu unbedeutenden Nebenrollen gebraucht. Ehemals geizte er noch nach Beifall, jetzt darf er wohl keinen Anspruch mehr darauf machen".

„Es läßt sich wohl denken, daß ein so vortreffliches Orchester als das königl. es ist, unter guter Anführung Außerordentliches zu leisten vermag. Für jedes Instrument darf es sich einiger vorzüglicher Virtuosen rühmen. Allein gewisse Umstände machen in der Welt viel aus und Alles geräth nicht zu allen Zeiten. Daher denn die Kälte und Nachlässigkeit bemerkbar werden mußte, womit zum Theil das Orchester, aber vorzüglich die Sänger im „Dario" spielten. Es schien dabei die Sorglosigkeit und der Ueberdruß zu herrschen, denen man sich überläßt, wenn man einerlei Gespräch zu oft anhören muß. Man accompagnirt dem redseligen Plauderer aus Höflichkeit, solange es gehen will mit gleichartigen Phrasen und credenzt ihn endlich mit nachläßigem Anstande zum Hause hinaus. Was besonders auffiel, war, daß die Instrumente, namentlich die Geigen und Trompeten so übel stimmten und daß man so äußerst unrein auf dem in der That prächtigen Theater sang. Es ist wohl möglich, daß die geräuschvollen Züge der einherschreitenden Kameele und Elephanten und das Soldatengewirre und Waffengeklirre das ihrige dazu mit beitrugen. Ungeheuer haben

1) Elena Cantoni wurde gleichzeitig mit Babbini wieder entlassen. Ihr Gesang mißfiel vollständig. Gleichzeitig mit ihnen erhielt auch Antonia Rubinacci ihren Abschied.

eben keine Lebensart. Allein sie waren doch nicht immer da. — Trotz der schlechten Orchesterstimmung war vor Anfang der Sinfonie kein Ende des Stimmens. Während der Kapellmeister schon am Flügel saß, der zum Ueberfluß auch noch ein Weilchen darauf herumphantasirte, erlaubten sich sogar ein paar junge Geiger eine Menge von Passagen in der Applicatur auf- und abzuwirbeln. Das sollte doch wohl vor einer so brillanten Versammlung, wie sie sich in dem kgl. Opernhause zusammenfindet, nicht stattfinden dürfen. Was ferner bemerkt wurde, war, daß nicht selten die Bässe beim Accompagnement der Recitative entweder vor oder nach dem Flügel waren, auf dem der guten Execution bei Singstücken zuwider zum öftern viel harpeggirt wurde. Noch auffallender aber, daß der begleitende Cellist die Harmonie des Grundbasses bisweilen eine Zeitlang in gebrochenen Noten und Figuren auf und nieder strich, gleich als wenn er sich erst darin üben wollte" u. s. w.

Alessandri wurde 1797 in derselben Absicht wie im vorigen Jahre Reichardt nach Italien gesendet, konnte aber ebensowenig wie dieser eine befriedigende Acquisition für die Berliner Oper machen.

Im Herbst 1791 fand eine doppelte Vermählungsfeierlichkeit am Hofe zu Berlin statt, wodurch zu großen Festivitäten Veranlassung gegeben wurde. Am 29. Sept. ward die Prinzessin Friederike, Tochter des Königs aus erster Ehe, dem Herzoge Friedrich von York, zweitem Sohne des Königs von England, und am 1. October die älteste Tochter des Königs aus zweiter Ehe, die Prinzessin Wilhelmine, dem Erbprinzen Friedrich von Oranien angetraut.

In der Aussicht auf diese Ereignisse drang schon Anfangs April der Baron von Reck in den König, um die nöthigen Bestimmungen hinsichtlich der Festvorstellungen und nächsten Carnevalsopern zu erhalten. Friedrich Wilhelm antwortete ihm unterm 26. April durch folgende Cabinetsordre:

„In Beantwortung Ihres Briefes eröffne ich Ihnen meinen Willen, daß „l'Olimpiade" im kommenden Sommer aufgeführt werde. In Folge davon wird der Carneval mit derselben Oper beginnen. Als zweites Stück habe ich ein indisches Sujet: „Vasco de Gama" gewählt. Hr. Alessandri wird die Musik componiren, der Dichter darf keine Zeit verlieren, um das Gedicht spätestens bis Ende October fertig zu machen, damit der Compositeur seinen Text nicht stückweise bekomme, wie es beim Darius der Fall war. Ich beauftrage Sie dafür zu sorgen, daß Alles nach meinem Befehle gehe". **Fr. W.**

Man sollte glauben, daß die außerordentlichen Erfolge der letzten Jahre die Gegner Reichardt's verstummen gemacht und ihn in seiner

Stellung befestigt hätten. Dem war jedoch nicht so. Mit jedem neuen Schritt, den er in seiner künstlerischen Vollendung vorwärts that, wuchs auch die Zahl seiner Neider und es ist wirklich interessant zu sehen, wie erfinderisch man war, ihm immer neue Hindernisse in den Weg zu legen, ihm immer neue Rivalen gegenüber zu stellen. Auch jetzt, vor der Aufführung der „Olimpiade" erschwerten dem feurigen Manne Intriguen mancherlei Art seine Wirksamkeit. Die Freiheit, die ihm der König gewährt hatte, immer direct mit ihm correspondiren zu dürfen, wodurch die Mittelsperson, der Baron von Reck umgangen und nicht selten ohne dessen Wissen und Zustimmung Beschlüsse gefaßt wurden, beleidigte diesen. Filistri war gegen den Kapellmeister aufgebracht, weil er ihn diesmal bei Seite gesetzt und einen Text von Metastasio componirt hatte. Alessandri und die ganze italienische Opernbagage waren ja längst seine erklärten Feinde. Unter all' diesen äußeren Mißverhältnissen blieb ihm nur Ein Freund: der König. Dieser that Alles, um die neue Oper auf's Glänzendste seinen erlauchten Gästen vorführen zu können und dann mochte es ihm wohl auch darum zu thun sein, den schlechten Eindruck des letzten Carnevals zu verwischen. Reichardt, der wie gewöhnlich den Sommer über abwesend war, traf bei seiner Rückkehr nach Berlin so ziemlich Alles vorbereitet, nur an einer Primadonna fehlte es. Der Componist fand die Cantoni, die die Hauptpartie singen sollte, so schlecht, daß er den König flehentlichst bat, ihr die Rolle wieder abzunehmen.

„Dienstpflicht und Autoreifer — so schrieb er an ihn — zwingen mich, Ew. K. Maj. unterthänigst zu melden, daß die neue Sängerin Cantoni von der ersten Rolle der „Olimpiade" nicht ein Stück zu singen vermag. Ich müßte Alles, selbst die durchaus accompagnirten Recitative, Duette, Quartette und Sextette für sie neu machen.

„Ich finde aber, daß die Sängerin Niclas die Rolle mit grossem Eifer studirt hat und bereits auswendig weiß, und wage es, Ew. Maj. unterthänigst zu bitten, anzubefehlen, daß die Niclas die erste Partie in der „Olimpiade" singe, wenn Ew. Maj. nicht noch die Mara kommen lassen wollen, die sehr bereit ist, herzukommen. Für die Opera buffa wäre von der Cantoni guter Gebrauch zu machen, und wenn Ew. Maj. befehlen wollten, daß ich noch zum October eine ganz neue Opera buffa und darinnen dem Tenor Babbini und der Cantoni eine ganz angemessene Rolle schreiben

sollte, so würde ich mit dem größten Eifer arbeiten, um zu zeigen, daß mir nichts mehr am Herzen liegt, als mich des gnädigen Beifalles Ew. Maj. würdig zu machen".

Berlin, 11. Aug. 1791. Reichardt.

Zu diesem Schreiben machte der König die nachstehende Randbemerkung:

„Die Niclas kann die Rolle in der „Olimpiade" singen. An der Mara ihre Ankunft habe keinen Glauben".

Reichardt, der nun, nachdem ihm dieser Entschluß bekannt gemacht war, Alles in Ordnung wußte, scheint noch im August von Berlin wieder abgereist zu sein, denn der Baron von Reck beklagte sich beim Könige gegen Ende dieses Monats bitter darüber, daß der Kapellmeister stets in der Welt herumreise und gar nicht mehr thue, als gehöre er in den königlichen Dienst[1]). Darauf erging folgende Ordre:

„Ich glaube, daß die zwei Vermählungen, deren Zeitpunkt Sie nach Ihrem Briefe vom 30. Aug. zu erfahren wünschen, sich so nahe folgen werden, daß ein Epilog auf beide zugleich am passendsten sein wird. Die Reihenfolge der Feste wird nach der beifolgenden Liste sich regeln, nach welcher Sie auch Ihre Einrichtungen treffen können. Außer den zwei ersten Tänzern Srs. Norés et Telle, die der Graf von Goltz engagirt hat und die eben von Paris angelangt sind, wird in Bälde noch einer eintreffen[2]).

„Im Uebrigen, um Sie nicht ganz in Unwissenheit zu lassen, befindet sich Hr. Reichardt wie immer in meinen Diensten und ich will ihm hiemit den gemessenen Befehl ertheilt haben, sich unverzüglich in Berlin einzufinden".

Potsdam, 1. Sept. 1791.

Am 2. Oct. 1791 fand endlich die Generalprobe der „Olimpiade" im großen Opernhause statt, die fast durchaus so gut ging, daß sie für eine Vorstellung hätte gelten können, ungeachtet nur drei Orchesterproben vorher abgehalten worden waren. Dem Publikum war freier

---

[1]) Noch unterm 30. Aug. schrieb er: „Ignorant au reste absolument si et comment le Sr. Reichardt est encore au service de V. M."

[2]) Crux von München, der mit Dem. Redwen kam, um die Feste zu verherrlichen.

Zutritt gestattet und das Haus auch so gefüllt wie bei einer Vorstellung. Am 3. Oct. wurde dann die „Olimpiade" mit großer Pracht und sehr glücklicher Wirkung und ein Epilog von Filistri aufgeführt. Die Sensation war eine allgemeine.

Weniger günstig als das musikalische Wochenblatt, dem diese kurze Notiz entnommen ist, sprechen sich andere Berichte und Urtheile über die Musik und Aufführung der neuen Oper aus. Man behauptete, daß die „Olimpiade" nicht auf gleicher Höhe mit der „Andromeda" und mit „Brennus" stünde.

Reichardt selbst scheint sehr unbefriedigt von dem Erfolge der ersten Aufführung gewesen zu sein, so daß immer mehr der Gedanke in ihm auftauchte, seine sonst so glänzende Stellung niederzulegen. Ein Festbericht sagt über die „Olimpiade":

„Diese Oper hatte von ihrem Anbeginn an Unglück und hat es noch. Die Musik ist schön, das beleidigte eine Menge Menschen. Der Text ist von Metastasio, das beleidigte Herrn Filistri. Gemeinschaftliche Beleidigung, gemeinschaftliche Rache. Es fehlte der Oper hie und da. Das schönste Adagio wurde gestrichen, weil es — zu lang war, und statt gute Ballets von dem berühmten Crux zu sehen, mußte man sich mit Divertissements von Lauchery abfertigen lassen, bei denen man ohne Reichardt's Musik eingeschlafen wäre".

Diesen Urtheilen lassen wir hier noch ein Bruchstück aus einer etwas eingehenderen Besprechung des neuen Werkes im musikalischen Wochenblatte folgen:

„Das Gedicht von Metastasio: „Olimpiade" ist zu allgemein bekannt, als daß man nöthig hätte, dessen Schönheit näher zu entwickeln. So sehr hierüber die Stimme des Publikums einig ist, so gibt es doch Leute, deren Geschmack durch die neumodischen Spectakelopern so mißgeleitet ist, daß sie in der Oper wie in einem Guckkasten blos ihre kindische Neugierde zu sättigen wünschen, und diesen genügt der simple Gang des Drama nicht, der den Kenner ohne Himmel oder Hölle, ohne Schlachten, bekämpfte Ungeheuer, nach dem Tacte marschirende Elephanten und ohne andere Ausgeburten der menschlichen Phantasie schon hinlänglich befriedigt.

„Das Publikum hat wieder einen Grund mehr, sich in der wohlbegründeten Vorliebe zu Reichardt's Werken zu bestärken; denn wenn anders Einheit des Ganzen, Gründlichkeit der Theile, Reichthum ohne Schwelgen, edle Simplicität, schöne Darstellung das Werk des Genie's zum Meisterwerk stempeln, so hat Reichardt in dieser Arbeit das höchste Ziel, wohin wahre Künstler ihr Augenmerk richten: Vollendung erreicht. Edler Gesang ohne luxuriös zu sein, passende Harmonie, zweckmäßige Begleitung, richtige und vollendete Declamation, eine durch's ganze Stück planmäßige Fortschreitung der Modulation, worin besonders einige Modecomponisten so elend bestehen, fleißig gearbeitete Recitative, Duette u. s. w., auf Effect calculirte Chöre, Arien

und Tanzstücke, in denen sowohl Sänger und Tänzer, als das gut besetzte Orchester brilliren können, kurz Alles trägt dazu bei, dieses vortreffliche Werk zu einem schönen Ganzen und vollendeten Meisterwerke zu machen".

Am 4. Oct. kam auf dem Nationaltheater „Macbeth" mit der Reichardt'schen Musik zur Aufführung, am 5. auf dem kleinen Schloßtheater: „le gelosie villane" von Sarti, am 7. wiederholt „Olimpiade", am 8. auf dem neuen Theater in Charlottenburg[1]): „i Zingari in fiera" von Paisiello; am 10. „Dario" von Filistri und Alessandri, am 12. „la compagnia d'opera a Nanchino" von denselben und am 14. nochmals „Dario". Die Kosten für den musikalischen Theil der Festlichkeiten betrugen 14,732 Thlr. Neben Fischer, der sich vorzüglich auch in der „Olimpiade" auszeichnete, wird der neue Sänger Muschietti, der von Paris aus auf 3 Jahre mit 3000 Thlrn. Gehalt engagirt worden war, gerühmt. Seine schöne, starke Contraaltstimme erinnerte an die Porporino's. Obwohl es vom Könige bestimmt worden war, daß im Carneval 1792 „Olimpiade" wiederholt werden sollte, so kam doch am 9. Januar und am folgenden Freitag und Montag der, wie man meinen sollte, unmöglich gewordene „Dario" wiederum zur Aufführung. Erbittert über die Mangelhaftigkeit der Kräfte, die der italienischen Oper zu Gebote standen und wohl auch über die Hindernisse, die man ihm fortwährend in den Weg legte, scheint Reichardt der Aufführung der „Olimpiade" selbst entgegen getreten zu sein, wie er es auch verweigert hat für die bestehende Gesellschaft eine neue Oper zu schreiben[2]). Ein auf der kgl. Bibliothek

---

[1]) Im Juli 1791 war das unter Aufsicht und Oberleitung des Ministers Wöllner, von Langhans und Baumann erbaute Charlottenburger Theater fertig geworden. Cuningham hatte die Malerei und Ausschmückung, und der Theatermaschinist Morelli aus Cassel die Maschinerien ausgeführt. Letztere waren so eingerichtet, daß die größten Opern gegeben werden konnten und zwar besser als im Opernhause, das seit dem inneren Umbau seine frühere vorzügliche Raisonnanz eingebüßt hatte. Auf der Charlottenburger Bühne spielten die Opera buffa und die Schauspieler des Nationaltheaters, wenn der König es befahl. Der Eintritt war wie bei allen königlichen Schauspielen frei.

[2]) Ueber das fernere Schicksal der „Olimpiade" gibt eine Notiz in der Biographie Kunzen's von Reichardt noch einige Nachricht: „Als Reichardt im Oct. 1791 seinen ihm vom Könige accordirten dreijährigen Urlaub antrat und Se. Maj. wegen der Aufführung der „Olimpiade" im Carneval 1792 besorgt war, schlug er den jungen, talentvollen Kunzen, seinen vertrauten Freund als denjenigen vor, der seine Arbeit genau kenne, ganz in den Sinn derselben eingehe und daher seine Stelle am Flügel vollkommen gut versehen könnte. Der König war damit sehr zufrieden und gab

zu Berlin befindliches Manuscript gibt folgende werthvolle Notizen über die damaligen Opernzustände: „Die Cantoni ist ein elendes Weib. Filistri stoppelt in seinen Opern Dinge zusammen, wofür er am jüngsten Tage wird Rechenschaft geben müssen; ist ein stolzer Mann, der sich sogar für einen Edelmann ausgibt. Der Spectakelmeister B. v. Reck hat vom Theaterwesen wenig oder gar keine Kenntnisse und ist grob. Er disgustirt auf Kosten des kgl. Ansehens das Opernpersonal, wodurch viel Gährung entsteht und das Ganze leidet. Muschietti ist so dreist, daß er sich untersteht Bravo! zu rufen, wenn der König ein Cellosolo spielt. Hurka wird wenig gebraucht, überwirft sich stets mit Herrn v. Reck und muß dafür auf der Hausvogtei sitzen. Verona ist ein Mann von 200,000 Thlrn., der äußerst kärglich lebt, aber sich unter den Linden einen Palast gebaut hat. Seine Decorationen sind übertrieben, er nimmt keine Rücksicht auf die Erfordernisse des Stückes; indessen hat er solches auch gar nicht nöthig, weil unter 1000 Berlinern nicht 2 wahre Kenner auszumitteln sind und das Publikum im Ganzen genommen zu einfältig ist" u. s. f.

Alessandri hatte schon ein für die Festlichkeit des vorigen Jahres bestimmt gewesenes Singspiel, mit dessen Composition er beauftragt war: „le festin de Pierre" nicht geliefert und auch jetzt wußte er in „Vasco de Gama", der zweiten Carnevalsoper, nichts besseres zu bringen, als ein Quodlibet. So weit war es nun schon mit der einst so berühmten italienischen Oper gekommen, daß eine Olla potrida von Musik gegeben werden mußte. Daß Alessandri nichts leistete, war dem Könige längst klar geworden, doch wurde er von Filistri, dem Hausfreunde der allmächtigen kgl. Maitresse so lange wie möglich gehalten. Des Sujets und der Musik würdig war die Aufführung dieser gänzlich durchgefallenen, miserablen Oper. Wie nie in früherer Zeit griff aber auch diesmal die Critik den ganzen Opernunfug an. Wir theilen hier eine von Spazier herrührende Besprechung des „Vasco de Gama" aus dem musikalischen Wochenblatte Nr. 20 und 21 mit, welche die Zustände trefflich schildert.

---

den Befehl, daß Kunzen dirigiren solle. Man nahm indeß in Reichardt's Abwesenheit von dem Wegbleiben der Mara, für die die erste Rolle in dieser Oper eigentlich geschrieben war, und von der schwächlichen Gesundheit der Niclas, sowie von der Unfähigkeit der Cantoni Veranlassung, die Wiederholung der „Olimpiade" zu hintertreiben".

Spectatum admissi risum teneatis, Amici!

Eine so prächtige Oper, als diese, ist wohl noch nie auf dem Berliner Operntheater gesehen, und eine so seltsame Musik, die aus undique collatis membris bestand, noch nie darauf gehört worden.

Wer, dem es um Augenweide zu thun ist, muß sich nicht freuen über schöne und mannigfaltige Decorationen, über einen künstlichen Hafen, über Meer und Schiffe, Tempel, Paläste, über das Bombardement von Calicut, über danieder gestürmte Quadersteine, die, wie die Rede geht, zusammengepappt waren, über die Theatermaschinerie, die schönen Perspective, die vielen Gruppen von Indianern und Portugiesen und die pantomimischen Tänze! Und wer wollte dabei vor Erstaunen an das Gesetz denken können, das Barthe in seinen „Statuts pour l'Academie royale de Musique" gibt:

— L'Opéra, par leur reforme,
Serait régulier et désert,
Que les ballets soient donc brillans et ridicules!

Wir Deutschen sind zu ernsthaft und zu genügsam, um es nicht ärgerlich zu finden, wenn ein so leichtsinniger Spaßvogel, wie Barthe, um den Dichter und Componisten der Oper in den Hintergrund zu schieben, zu Gunsten der Tänzerinnen ein Gesetz gibt, wie das:

Si tous deux (poëte et compositeur), tristement féconds,
Sans feu comme sans caractère,
Ne donnent qu'un vain bruit de rimes et de sons,
En faveur du public qui lorgne au parterre:
On raccourcira les jupons.

In der That und sehr ernsthaft gesprochen, gibt ein solches Theater, wenn auf solchem auch nur die schöne Baukunst, Malerei und Tanzkunst wetteifern und sich, idealisch in einander verschlungen, zu Einem Zweck vereinen, ein angenehmes Schauspiel. Aber, was könnten, was müßten diese Künste nicht erst für Interesse geben, wenn sie in geschwisterlicher Einigung mit der Dichtkunst und Musik zu jenem schönen Zweck hinstrebten: den Verstand und das Herz durch lebendige Darstellung leidenschaftlicher Scenen, die zu einer interessanten Handlung mit einander nach Regeln auf das beste verflochten wären, zu unterhalten und zu bewegen, und zu großen und edlen Empfindungen zu begeistern! Was für große Wirkung müßte dadurch erzielt werden, wenn die Dichtkunst und Musik, welche vereint am bestimmtesten und vernehmlichsten zum Herzen sprechen, die übrigen Künste nur herbeiriefen, um, unterstützt durch ihre Kraft und Schöne, nur um so tiefer einzudringen in das menschliche Herz und dasselbe in das Gebiet des idealisch Schönen hinüber zu zaubern, damit es sich desto inniger und fester auch an das moralisch Gute anschließe!

Doch, tausendmal wiederholte Wünsche und weiter nichts! Wir genußbedürftige Zöglinge der höheren Cultur kennen das Bessere und üben es nicht aus; wir wollen es nicht, noch öfter aber können wir es nicht, und die Philosophie muß unsere Armuth bedecken. Und die, welche reinern, geistreichern Lebensgenuß herbeischaffen könnten, wissen oder vermögen selten die Schätze der Natur und Kunst zu benutzen, und Umstände verhindern oft die Ausführung des besten Willens, des reinsten Kunstzweckes. So schlummern wir denn entweder in dem Kreise des Alltäglichen ein, oder rennen mit dem Scheitel an das Siebengestirn.

Was nun die Musik dieser Oper betrifft, so kann man leicht schließen, was das Ganze für ein seltsames Ding sein müsse, da nicht mehr nicht weniger, denn — achtzehn Componisten oleum et operam dazu haben hergeben müssen. Ist eben viel! würde der alte treuherzige Landgraf Philipp von Hessen sagen. Freilich; aber eben darum ist auch dessen, was sich über das Ganze sagen läßt, nur eben wenig.

Zuvörderst also ergibt sich von selbst, welch' ein unnatürlicher Zwang den Worten oder der Poesie, wenn man will, hat angethan werden müssen, da man die Musik der Arien den Worten des Herrn Filistri gewaltsam angepreßt hat. Es ist in der That noch viel, daß die Worte sich nicht noch mehr mit der Musik überwerfen. Aber die italienische Musik ist gefällig und paßt sich zu Allem. Denn es ist wohl keine Oper erdenkbar, worin nicht i sospiri, das mi sa tremar il core, die dolci affani, oh Dio! barbaro tormento, sposo tiranno, gli furori, crudel amante, und wie der Schnickschnack weiter heißt, die Hülle und Fülle vorkommen sollte.

Was nun die Sänger anlangt, so verzerrten und verrückten sie die Mensur bis zum Eckel und die Instrumente waren fast immer voraus. Und dann die unharmonischen Verzierungen im Gesange in mehrstimmigen Sachen, was thaten die für einen häßlichen Effect! Aber was wissen solche Virtuosen von Reinheit der Harmonie.

Der dritte Act würde, wenn Ein Geist darin wehete, recht viel Interesse für's Herz haben, denn an leidenschaftlichen Scenen fehlt es in ihm nicht. Allein Text und Musik gehen, wer weiß wie weit, auseinander. Es ist die Bekanntschaft im Wirthshause unter Moabitern und Hethitern. Die mehrsten Recitative, ziemlich leer und trocken, sind von Alessandri, und wer Alles an den unbedeutenden Ballets Hand angelegt hat, darnach wollen wir weiter nicht fragen.

Wenn man nun aber solche Opern nimmt, wie sie sind, dabei einen Blick wirft auf die vielen Anstalten und Kosten, welche sie verursachen, und auf die zuströmende Menge von Menschen, welche darüber vier bis sechs Stunden verlieren und sich dabei drücken und ängstigen: sollte man da nicht an jenen vernünftigen und gutmüthigen Barbaren denken, der, als man ihm viel von der Pracht des römischen Circus und den festlichen Spielen in Rom vorsagte, ganz treuherzig fragte: „Aber haben denn die Römer keine Weiber und Kinder?" Und sollte man nicht mit Rousseau sagen: „C'est le mécontement de soi-même, c'est le poids de l'oisiveté, c'est l'oubli des gouts simples et naturels, qui rendent si necessaire un amusement si frivole?" Wohl hat er hier, wie so oft, Recht:

Tout amusement inutile est un mal, pour un être
Dont la vie est si courte, et le tems si précieux1).

---

1) Die Musik zu „Vasco di Gama" war folgendermaßen zusammen gestellt: Ouverture aus „Semiramide" von Prati (matt und alltäglich). Chor der Braminen: „Sommo Nume" von dem Wassermann Paisiello (ohne Kraft und Ausdruck). Der zweite und dritte Chor: „Viva, viva" und: „Viva il Duce" aus „Semiramide" von Nasolini (nichts Besonderes). Arie des Vasco: „Non dia le vele" von Tarchi. Arie: „Pensa chi son" von Bianchi. Arie: „Ma si mora" von Sarti (von der Cantoni erbärmlich gesungen). Arie: „Modera il fasto" von Tarchi (lauter ital. Schnörkelei). Arie: „Ah! che tarda" will Tombolini selbst gesetzt haben, doch soll sie von dem Orchestermitgliede Carteaga sein. Quartett: „Deh! l'ira" von Ottani (sehr mittelmäßig). Zweiter Act: Fischer's Arie, „Pera quell'alma" von Righini (das beste in der ganzen Oper). Arie: „La smania" von Mortellari (von Babbini abscheulich gesungen). Rondeau: „Ah, que in seno" von Tarchi (das Aergste

Solche Zustände konnten nicht auf die Dauer bestehen. Nochmals war es der Partei der Italiener gelungen, dem Alessandri ein Libretto zuzuwenden, aber dies war auch die letzte Gunstbezeigung, deren er sich rühmen sollte. Bald darauf scheint er selbst von seinen besten Freunden verlassen worden zu sein, denn eine Notiz im Septemberheft der mus. Monatsschrift meldet: „daß Se. Maj. der König den Herrn Kapellmeister Alessandri verabschiedet und das Gedicht, der ihm bereits für den nächsten Carneval aufgetragenen Oper: „Alboin“ ihm wieder abgenommen und solches durch Herrn Filistri an den kgl. Kapellmeister Reichardt nach dessen Sommeraufenthalt in Giebichenstein, nebst einem eigenhändigen Schreiben gesandt habe, worinnen Se. Maj. diesem den Auftrag ertheilen, jene Oper in Musik zu setzen“.

Alessandri ging nun nach Italien zurück und blieb seit seiner Entfernung von Berlin verschollen. Reichardt, unzufrieden mit den Theaterverhältnissen der Residenz, hatte sich sofort nach Beendigung der Vermählungsfeierlichkeiten vom Könige einen dreijährigen Urlaub erbeten, um — wie er selbst sagt — durch ruhigen Landaufenthalt und einige Reisen seine durch eine tödtliche Krankheit sehr geschwächte Gesundheit ganz wiederherstellen zu können. Er zählte es selbst zu den merkwürdigen Beweisen königl. Freigebigkeit, daß Friedrich Wilhelm ihm während dieses Zeitraums seinen vollen Gehalt ausbezahlen ließ.

Reichardt scheint bald nachdem ihm sein Urlaub bewilligt worden war, wieder eine Reise nach London und Paris gemacht zu haben. Ueber den Aufenthalt und die musikalischen Erlebnisse in ersterer Stadt enthält das musikalische Wochenblatt vier sehr interessante Briefe, deren Mittheilung wir uns jedoch versagen müssen. Vielleicht wird es später möglich, darauf zurückzukommen. Weiter finden sich im ersten Stücke der mus. Monatsschrift kurze Notizen über eine Reise nach Frankreich, datirt aus Frankfurt a/M., 18. Jan., Straßburg, 30. Jan., und Paris, 7. März, die jedenfalls der Feder Reichardt's entstammen und uns wenigstens einen Anhaltspunkt bezüglich der nächsten

---

was die Cantoni je gesungen haben mag). Chor der Indianer und Ballet: „Ah! questo e il gran giorno“ aus Naumanns „Medea“. Arie: „Infiammi“ von Rosetti. Terzett: „Non he terror“ von Prati (gefällig and mannigfaltig). Chor der Indianer: „Vieni, Guerriera“ und Arie: „Che fara?“ von Bianchi. Die fünfte Scene war aus Tonstücken von Bianchi, Nasolini, Andreozzi und Ruschi zusammengesetzt. Die Chöre hatte Fasch componirt. Arie: „Rabbia“ von Jomelli, Arie: „Deh tacete“ von Tarchi, Quintett von Rauccini. Schlußchor aus „Iphigenia“ von Tarchi.

Anwendung seines Urlaubs geben. Die Berliner musikalische Zeitung 1793 bringt in ihrem 21. Stück den Auszug eines Briefes aus London, vom 18. Mai 1793 datirt, der ganz in Reichardt'scher Manier sich über den neuesten Zustand der Concert- und Theatermusik daselbst ausspricht. Im August 1793 machte er eine Reise nach Stockholm; auch in Kopenhagen scheint er um diese Zeit gewesen zu sein.

Reichardt entsprach dem Wunsche des Königs bezüglich der Composition der Oper „Alboin" nicht und hat überhaupt bis zu dem im Jahre 1797 erfolgten Ableben Friedrich Wilhelm's II. nichts mehr für die Bühne der italienischen Oper in Berlin componirt. Warum die Sache wegen der genannten Oper sich zerschlug, vermögen wir nicht anzugeben, wohl möglich, daß ihn der Verdruß darüber, daß Allesandri's Stelle sofort wieder besetzt wurde und ihm dadurch eine freie und größere Wirksamkeit auf's Neue unmöglich gemacht war, immer mehr verbitterte und ihm das Verbleiben in den früheren Verhältnissen unerträglich machte. Wir haben bereits mitgetheilt, wie er längst mit der Absicht sich trug, seine Stelle in Berlin niederzulegen. Gerber, der ihn in Hamburg nach seiner Rückkehr aus Stockholm traf, und dem er ebenfalls seinen Plan eröffnete, sich fortan dem Landleben widmen zu wollen, suchte ihn vergebens davon zurückzubringen. Die ersten Schritte, seine Entlassung zu erhalten, sollen damals bereits geschehen sein.

Den Bemühungen Filistri's war es gelungen, in dem seitherigen Churfürstlich-Mainzischen Kapellmeister Righini[1]) dem verhaßten

[1]) Vincenzo Righini, geb. 1756 zu Bologna, gest. daselbst 1812, hatte in seiner Jugend eine ausgezeichnete Sopranstimme, die er aber verdarb, weil er während der Mutation zu viel sang. In der Theorie erhielt er Unterricht von P. Martini. Um 1776 kam er nach Prag als Sänger an die Opera buffa, 1779 nach Wien als Kapellmeister an die italienische Oper und Gesanglehrer der Prinzessin Elisabeth von Würtemberg. 1788 trat er in Churmainzische Dienste. Gerber sagt über ihn: „Sein Betragen im Umgange ist ganz anspruchslos, das Gefälligste, was ich je an einem Künstler bemerkt habe, und das Menschen seinesgleichen von ungleich geringerem Gehalte verdiente, als Muster vorgehalten zu werden. Er ist übrigens ein wohlgewachsener Mann und von blühendem Aeußern". Righini componirte in Berlin, 1793: „Enea nel Lazio", Dramma eroi-tragico. „Il Trionfo d'Arianna", Dramma con cori (zur Vermählung des Kronprinzen). 1794: „Il natale d'Apollo". Cantata (zum Besten der Armen aufgeführt). 1797: „Atalanta e Meleagro", Festa teatrale che introduce ad un ballo allegorico (zur Vermählung der Prinzessin Auguste). 1799: „Armida", Drama von Coltellini (von

Reichardt einen nicht zu verachtenden Rivalen gegenüber zu stellen. Sich selbst gewann er in denselben einen willigen Componisten für alle seine ungeheuerlichen Operntexte, und dem sanften, anspruchslosen, gefälligen Künstler mochte es überhaupt leichter möglich sein, den Verhältnissen sich zu fügen und sich dauernd in Berlin zu fixiren, wie dem stolzeren, selbstbewußteren Reichardt. Als Componist und schaffender Tonkünstler war der Deutsche dem Italiener allerdings weitaus überlegen, aber darnach hat wohl weder Filistri noch seine Gönnerin, die Madame Rietz etwas gefragt. Ihnen war es ja nur darum zu thun, einen lenksamen Kapellmeister zu bekommen. Reichardt ist originaler, bedeutender und dramatischer. Die Fähigkeit desselben, mit großen und kühnen Strichen zu malen, ein theatralisches Ganze herzustellen, geht Righini völlig ab. Dagegen muß man seinen Werken Gediegenheit in der Ausführung, besonders in der Durcharbeitung von Ensemblestücken, leichte und gefällige Melodien, Wohllaut und anmuthigen Fluß nachrühmen. Wenn auch seinen dramatischen Characteren Bestimmtheit und Individualität mangelt, seine Schreibart zu sehr in's Breite geht und den im Einzelnen oft trefflichen Ausführungen hervortretender Scenen und Situationen die characterisirende Mannigfaltigkeit abgesprochen werden muß, so ist doch die Klangwirkung seiner Compositionen eine stets befriedigende, weßhalb sich dieselben auch vorzugsweise für den Concertvortrag eignen. Im Uebrigen theilt er das Schicksal aller Tonsetzer, die sich entweder von ihrer Nationalität losgesagt und Nachahmer anderer Schulen geworden oder zu ängstlich dem Zeitgeschmacke sich gefügt haben. Hasse, Graun und Naumann wurden Italiener, Righini rang vergebens darnach, sein Vorbild Mozart zu erreichen und den Forderungen, die wir an ein ächt deutsches Werk stellen, gerecht zu werden. Seine und seines späteren Collegen Himmel Werke sind zudem noch beeinträchtigt durch den besondern Berliner Musikgeschmack, dem sie sich allzu willig fügten. Es vermag uns stets die einfache Größe Gluck's, der schalkhafte Humor Haydn's, die himmlische Anmuth Mozart's, die überwältigende Leidenschaftlichkeit Beethoven's, zu fesseln, weil diese Eigenschaften

---

Filistri ganz umgearbeitet). 1800: „Tigrane", Dramma eroi-tragico con cori e balli. 1803: „Gerusalemme liberata ossia Armida al Campo de Franchi". Dramma. „La selva incantata". Dramma. (Sämmtliche Texte sind von Filistri).

diesen Meistern eigen sind und sie nur sich selbst geben, nur ihr innerstes Wesen darstellen, wenn sie einer gewissen von ihnen einmal eingeschlagenen Richtung, die aber ihrem Character entspricht und deßhalb originell ist, treu bleiben, während gefällige Nachgiebigkeit und Fügsamkeit in Sachen der Kunst gar leicht Schwäche und Mattherzigkeit zur Folge hat. Hierin liegt auch der nächste Grund, warum bewunderte Werke auf immer mit der Mode und Geschmacksrichtung, die sie hervorgerufen haben, verschwinden.

Was Reichardt noch abgehalten haben mag, Hand an die Composition des „Alboin" zu legen und nach Berlin zurückzukehren, das waren wohl die politischen Verhältnisse der damaligen Zeit. Das Gewitter, das seit Jahrzehnten unheilschwangeres Gewölk über Frankreich aufgethürmt hatte, hatte sich zu entladen begonnen und zwar in so furchtbarer und erschütternder Weise, daß das ganze übrige Europa die Nachwirkungen der gewaltigen Stürme, die jenseits des Rheines sich vergebens auszutoben suchten, empfand. Wohl meinten die Fürsten, gewöhnt sich als Herren der Welt und Lenker der Geschicke der Völker zu betrachten, mit leichter Mühe der Revolution einen Damm entgegensetzen, den ausgetretenen Strom in seine Ufer zurück zwingen zu können, aber wie sehr sollten sie enttäuscht werden! Auch Friedrich Wilhelm II., voll edlen Dranges, seinem königl. Bruder in Frankreich Hilfe zu bringen, hatte ein gewaltiges Heer an den Rhein gesendet. Er und mit ihm die Prinzen des königl. Hauses verließen am 10. Juli 1792 Berlin, um an der Campagne Theil zu nehmen und blieben voraussichtlich lange von da entfernt. Wirklich sah der König erst im Spätjahre 1793 seine Residenz wieder. Reichardt, dem mit ihm seine einzige Stütze fehlte, dürfte dadurch zumeist bewogen worden sein in Verhältnisse wieder einzutreten, deren fatale Gestaltung Niemand besser zu durchschauen vermochte, als eben er selbst. Dennoch können wir ihm nicht völlig Recht geben. Hätte er ausgehalten, hätte er mit Klugheit die Situation zu beherrschen gesucht, würde er nicht durch fortwährende Abwesenheit seinen Feinden freies Spiel gelassen, — wir sind davon überzeugt, — Niemand würde ihn aus seiner Stellung verdrängt haben. Sehr bezeichnend ist dasjenige, was Gerber über ihn am Schlusse seiner Biographie im „Tonkünstlerlexicon 1792", anknüpfend an die Aufführung des „Brennus" und am Anfange der Fortsetzung derselben im „neuen Künstlerlexicon 1813" sagt:

1792. „Welche lachende Aussicht öffnet sich ihm in Zukunft für die Kunst so=

wohl, als für ihn insbesondere. Es scheint, als wolle das Schicksal ihm jene Tage der Unruhe wieder vergüten, welche ihm ehedem Neid und Cabale zubereiteten. Denn nur allzu oft hat auch er erfahren müssen, daß der Genuß eines ausgezeichneten Glücks und ein ruhiger Genuß sich selten miteinander vereinigen und daß der unbemerkte Strauch im Thale oft ruhig und unberührt stehen bleibt, wenn der Sturm den Gipfel des Baumes auf dem Berge bis zur Erde beugt. So hatte er manchen Kampf beim Antritte seines Amtes, auf seinen Reisen und wegen seiner Schriften auszuhalten. Wohl ihm, daß sich die Waagschale seiner Verdienste immer tiefer senkt und die Achtung des Publikums in eben dem Grade immer höher steigt".

1813. „Wo sind die frohen Aussichten hin, welche mir meine Phantaisie am Ende seines Artikels im alten Lexicon vorspiegelte? Meine warme Theilnahme an dem Wohl und der Blüthe der Kunst und der Künstler ließ mich auf einen Augenblick vergessen, daß wir armen Menschen die Erfüllung unserer Hoffnungen und Wünsche nur von — Menschen erwarten können. Leider haben nun schon lange Reichardt's große Talente und Kenntnisse aufgehört an der Spitze eines zahlreichen und auserlesenen Künstlerchors zu wirken. Schon lange lebt er sich selbst, wie er sagt, auf seinem Landhause zu Giebichenstein bei Halle. Mit gleicher Behaglichkeit möchte sich aber ein junger, thätiger und erfahrner Schiffscapitain in ein Land versetzt sehen, wo man die Schiffe blos aus Kupferstichen und kein anderes Gewässer, als den vorbei rieselnden Schmerlenbach kennt. Wozu ihm hier alle jene mit Fleiß und Anstrengung errungenen Einsichten und Kenntnisse in seiner Kunst nützen? Aber gesetzt auch, er fände in seinem dermaligen Zustande vollkommenen Ersatz für den Verlust der Freuden, womit ihn ehemals die Ausübung seiner Kunst im Großen belohnte, so kann doch für diese der Verlust eines so thätigen, feurigen und erfahrnen Führers in seinem blühendsten Alter nicht gleichgültig sein".

Ist man den Ereignissen im Leben Reichardt's und seiner künstlerischen Thätigkeit bis hieher gefolgt, und faßt man die Berliner Theaterverhältnisse zugleich in's Auge, so kann sein endlicher Rücktritt oder, wenn man so will, seine Entlassung nicht mehr überraschen. Es kommt aber noch ein Moment hinzu, der nicht minder bedeutsam ist, als die von uns bereits angeführten. Reichardt paßte seiner politischen Gesinnung nach nicht für eine Stelle, die ihn so nahe dem Hofe verband, am allerwenigsten aber mit einem Hofe, wie es der Friedrich Wilhelm II. war. Er, der selbst auch unter der schändlichen Günstlings- und Maitressenwirthschaft zu leiden hatte, wodurch die Regierung dieses Königs gebrandmarkt wird, erbittert und gereizt durch alle Unbilden, die ihn persönlich trafen und nicht gewöhnt, seine Worte vorsichtig und ängstlich abzuwägen, war nie darauf bedacht aus seinen Sympathien für die französische Revolution ein Geheimniß zu machen. An die Stelle der monarchischen Regierung Friedrich's II. war aber unter seinem Nachfolger eine Adels- und Camarilla-Regierung getre-

ten. Die aristocratische Hofpartei, ebenso unter ihm, wie in allen ähnlichen Fällen, wo es ihr gelang Gewalt über den Regenten zu gewinnen, darnach den König umgab und Alles mit äußerster Sorgfalt entfernte, was ihm die Augen hätte öffnen können, strebte eine Art Schreckenssystem durchzuführen. So nur konnte ihr dem Lande und dem öffentlichen Leben so verderblicher Einfluß gesichert werden. Was nur irgend eine Spur von Geringschätzung der herrschenden Gewalten verrieth, wurde als gefährlich bezeichnet, jede freimüthige Beurtheilung der politischen Zustände als ruhestörendes Verbrechen geahndet. Die Preßfreiheit ward eingeschränkt, ein geheimes Polizeiamt errichtet. Man besoldete Spione, die sich in die Privatgesellschaften und Familienzirkel einschlichen, alles Vertrauen tilgten und unter den ältesten Freunden Mißtrauen erregten. Wie leicht war es da, einem gehaßten und mißliebigen Beamten eine Falle zu stellen, ihn zu verdächtigen und um die Gunst seines Fürsten zu bringen. Man brauchte gar nicht so keck und offen zu reden und zu handeln, wie es Reichardt that. Sein reizbares, aufbrausendes Wesen und das Ungestüm, mit dem sich sein Unmuth Bahn brach, lag nun einmal in seinem Character, berechnende Klugheit und Vorsicht war seine Sache nicht. Man erzählte, daß er einstmals beim Kartenspiele sämmtlichen Königen die Köpfe mit dem Bemerken abgeschnitten habe: „So müsse man es allen Königen machen". Ob diese Anecdote wahr ist oder nicht, müssen wir dahin gestellt sein lassen, aber sicher ist es, daß man diese oder vielleicht ähnliche Aeußerungen zu seinem Nachtheile benützt hat. Aufpasser, die ihn umgaben, lauerten auf jedes seiner Worte, geschäftige Zuträger entstellten sein Leben und Treiben und bereiteten so allmälig seinen Sturz vor, an dem er allerdings nicht ganz ohne eigene Schuld ist. Der König, der ihm stets gewogen war, wurde endlich gedrängt seine Entlassung auszusprechen. Diese erfolgte im Jahre 1794.

Ehe wir weiter gehen, möge noch der neuen Kräfte mit einigen Worten gedacht werden, die in der nächsten Zeit der italienischen Oper in Berlin angehörten und der Verhältnisse des deutschen Theaters, wie sie während der Dauer der Regierung Friedrich Wilhelm's II. sich gestalteten.

Eine Lebensfrage für die italienische Oper war die Gewinnung einer ersten Sängerin. Man mußte Alles aufbieten, um eine Primadonna herbeizuschaffen und fand sie endlich in der Maria Marchetti-

Fantozzi[1]), die damals in Italien großes Aufsehen erregte und die 1792 mit 3000 Thlrn. und 100 Louisd'or Reiseentschädigung engagirt wurde, ja die Noth war so groß, daß man ohne viele Worte zu machen, sogar ihren Mann, Angelo Fontozzi, einen unbedeutenden Baritonisten, mit in den Kauf nahm. Die Fantozzi besaß eine außerordentlich starke, etwas schwerfällige Stimme, die zwar nicht von großem Umfange war, doch so, daß sie das $\overset{\equiv}{c}$ im Vorbeigehen anstreifte; die Tiefe klang ein wenig rauh und dumpf. Die Künstlerin hatte ihre Stimme sehr in ihrer Gewalt, intonirte rein und sang, wo es erforderlich war, mit ziemlicher Fertigkeit, obwohl alsdann etwas angestrengt, besaß den italienischen Ausdruck mit seinem Guten und nicht zu viel von seinen Uebertreibungen, ja man rühmte ihrem Gesang sogar warme Empfindung nach. Ihr Spiel, unterstützt von einem stattlichen Aeußern, war meisterhaft und so wie man es von der besten Actrice auf dem Operntheater nur verlangen konnte.

1793 kam die ausgezeichnete Sängerin Margarethe Louise Schick[2]), geb. Hamel nach Berlin und sang mit vorzüglichem Erfolge zuerst auf dem Schloßtheater in Righini's: „l'incontro inaspetto“. Man rühmte von ihr, daß sie mit wahrer Liebe für die Kunst erfüllt war und dasjenige, was darin zur Vollkommenheit führte, mit einer Unermüdsamkeit und einem Forschungsgeiste übte, welche überraschen, ja die ganze Aufmerksamkeit auf sie lenken mußte. In dramatischen Partien, die sie mit kräftigem Ausdruck und hinreißendem Feuer sang, übertraf sie alle ihre Vorgängerinnen. Mit der reinsten Intonation verband sie eine beispiellose Sicherheit, so daß ihr in den schwersten Passagen nie oder nur selten ein Ton versagte. Ihre Stimme hatte einen Umfang von 2 Octaven (a—$\overset{=}{g}$). Gegen ihr 30. Jahr hin verlor sie in der Höhe die Biegsamkeit der Töne, dagegen gewann die Tiefe an Stärke und Metallklang.

---

[1]) Geb. 1767 zu Neapel. 1786 hatte sie sich in Mailand verheirathet, in Berlin war sie 1805 verabschiedet, doch wohnte sie noch einige Zeit daselbst. Ihre Tochter war die rühmlichst bekannte Sängerin Weichselbaum.

[2]) Geb. 1773 zu Mainz, Schülerin des bekannten Gesanglehrers Steffani in Würzburg und Righini's. Friedrich Wilhelm II. hörte sie in Frankfurt und war wie Mozart, der sie ebendaselbst kennen lernte, so entzückt an ihrem Gesange, daß er sie sofort nach Berlin einlud. Sie blieb eine Zierde der Berliner Bühne bis zu ihrem Tode, 1809.

Fast gleichzeitig mit der Vorhergehenden (1794) trat Franzisca Burnat, geb. Friedel zur kgl. Oper. Ihre Stimme, obwohl angenehm, erwies sich für das große Theater als etwas zu schwach, doch besaß sie viel Fertigkeit und war, was man so nennt, eine bella Cantatrice. († 1847).

Noch muß auch der Gattin des Kapellmeisters Righini[1]), einer vortrefflichen Sängerin, Erwähnung geschehen, die bis 1798 der Berliner Oper angehörte, vorzugsweise aber bei der Opera buffa beschäftigt war.

Eine andere Zierde der Berliner Oper, obwohl nicht gerade ein besonderer Liebling des Publikums, wurde von 1793 an Amalie Schmalz[2]), eine Schülerin Naumann's. Ihre volle, klare, ganz dem Theater angemessene Stimme hatte den ungewöhnlichen Umfang von g—$\overset{\equiv}{g}$, und alle diese Töne vermochte sie unübertrefflich schön, klar und gleichartig zu gebrauchen. Zugleich konnte sie den Ton bis zur äußersten Stärke anschwellen und gleichsam wieder in leise Fäden ausspinnen. Bei aller unbeschränkten Herrschaft über die Noten und ihre Kehle soll ihr Vortrag dennoch immer einfach und bescheiden geblieben sein.

1794 in Righini's „Enea“ sang Concialini zum letzten Male. Er war plötzlich in Ungnade gefallen und pensionirt worden. Seine bisherige Freundin, die berüchtigte schöne Gräfin Lichtenau, machte im Jahre 1795 eine in der damaligen Zeit viel Aufsehen erregende Reise nach Italien. In ihrer Gesellschaft befand sich unter andern zweideutigen Persönlichkeiten auch ihr täglicher Gesellschafter, Herr Filistri, mit der Würde eines Reisemarschalls der kgl. Maitresse begnadigt. In Siena angekommen, erinnerte sie sich daran, daß dies

---

[1]) Rosine Eleonore Elisabeth Henriette Righini, geb. Kneisel, war 1767 in Stettin geboren, sie sang zuerst 1782 auf dem deutschen Theater in Berlin, ging dann nach Hannover und London, wo sie sich vollständig ausbildete und wurde nach ihrer Rückkehr in Frankfurt am Main engagirt. 1798 ging sie nach Hamburg und war dort zwei Jahre lang der Liebling des Publikums. Nach ihrer Rückkehr nach Berlin, 1800, ließ sich ihr Mann von ihr scheiden. Krank trat sie nun wieder ihre Stellung in Hamburg an, erlag aber schon 1801 einem Zehrfieber in Berlin, wohin man sie noch im Sommer 1800 gebracht hatte, um ihre Kinder nochmals zu sehen.

[2]) Geboren in Berlin 1771, gestorben daselbst 1848. Ihre frühere Gesangsbildung hatte sie dem geschätzten Gesanglehrer J. J. Kannegießer, kgl. Kammermusikus zu danken, der auch Righini's Gattin in ihrer Jugend unterrichtet hatte.

der Geburtsort ihres Berliner Hausfreundes Concialini sei, und da dieser ihr gegenüber oft mit den großen Summen geprahlt hatte, die er seiner alten Mutter zur Unterstützung in die Heimat sandte, so erkundigte sich die Gräfin nach dieser zärtlich geliebten Mutter und ließ sie zu sich bescheiden. Aber anstatt eine anständig gekleidete Wittwe zu finden, präsentirte sich ihr eine von tiefster Armuth gedrückte alte Frau, die behauptete, daß ihr Sohn ihr niemals auch nur die mindeste Unterstützung zugewendet hätte. Als die Gräfin, die wie alle ihre liebespendenden Schwestern im Grunde ein theilnehmendes und mitleidiges Herz hatte, erstaunt über solche Gefühllosigkeit, Beweise dieser Aussage begehrte, brachte ihr das arme Weib die Briefe des Sängers. Sie bestätigten nicht nur die gemachten Aussagen, sondern enthielten auch noch Schilderungen über den Berliner Hof und besonders über die Gräfin, die für diese nichts weniger als schmeichelhaft waren. Die darüber höchlich erzürnte Dame, der sich nun so plötzlich der untreue Diener des Königs, der schlechte Freund und der undankbare Sohn mit einem Male in seiner ganzen verachtungswürdigen Blöße darstellte, berichtete darüber an den König und Concialini wurde sofort entlassen.

Wir haben das deutsche Theater in dem Augenblicke aus dem Gesichte verloren, wo es von Friedrich Wilhelm II. zum Nationaltheater erhoben worden war. Der König besuchte mit Vorliebe die Vorstellungen des Hauses auf dem Gensd'armenmarkte, wo man, obwohl die Sänger noch viel zu wünschen übrig ließen, doch rüstig fortfuhr, Singspiele aller Art zu geben und deutsche, italienische und französische Werke mit gleichem Eifer in Scene setzte. Da jedoch die ersten Vorstellungen seinen Wünschen nicht ganz entsprachen, so wurde der bisherige Director anständig pensionirt und blieb dem Institute ferner nur als Regisseur zugetheilt[1]) und an seiner Statt der Professor Engel vom Joachimsthal'schen Gymnasium mit der artistischen Leitung der Bühne betraut. Zugleich wurde eine Generaldirection ernannt, bestehend aus dem Geh. Oberfinanzrath von Beyer und den Professoren Engel und Ramler. Unter ihnen waren der Kriegsrath Bertram als Secretär und der Kammersecretär Jacobi als Rendant angestellt. Justiziarius und Consulent des Theaters wurde in der Folge der Geh. Rath von Warsing. Der Balletmeister Lanz wurde Theaterinspector.

---

[1]) Bis 1790, wo Fleck an seine Stelle trat.

Das kräftig aufblühende Institut gewann bald treffliche Mitglieder. Neben Frischmuth wurde C. Bernh. Wessely (1768–1826) als Musikdirector angestellt, diesem gesellte sich einige Jahre später (1792) der tüchtige Bernh. Ans. Weber (1766–1821).

In dem Theaterdichter K. A. Herklots (1759—1830) fand die Bühne einen sehr glücklichen Versificateur, der nicht nur die Verfertigung gelegentlicher Theaterreden übernehmen konnte, sondern auch die besten italienischen und französischen Operntexte mit Geschick zu übersetzen, ja ihnen oft durch Aenderungen und Zusätze noch etwas aufzuhelfen wußte. Der berühmte und gelehrte Zeichner und Kupferstecher J. W. Meil, Vicedirector der Academie, sorgte dafür, daß, nach von ihm gefertigten Zeichnungen, richtige und geschmackvolle Costüme hergestellt werden konnten, und der Theatermaler Verona bezauberte das schaulustige Publikum durch seine zwar etwas abentheuerlichen, doch immer prächtigen Decorationen.

Wir übergehen die berühmten Schauspieler: Fleck, Mattausch, Czechtitzky, Iffland, Bethmann, Beschort, die Comiker: Unzelmann und Reinwald und Andere, deren geniale Darstellungen das deutsche Theater in Berlin zu einer Pflanzstätte deutscher Schauspielkunst machten, und verweilen nur noch einen Moment bei dessen Gesangskräften.

Unter den Sängerinnen sind hervorzuheben: die Baranius, Unzelmann, Altfilist, Müller und Eunicke; unter den Sängern: Lippert, Ambrosch, Bianchi, Kaselitz und Eunicke[1]). Von der italienischen Operngesellschaft wirkten zugleich auf dem Nationaltheater mit die Schmalz und Schick und der Bassist Franz, die

[1]) Friedrich Eunicke, geb. 1764 zu Sachsenhausen bei Oranienburg, besaß eine wundervolle Tenorstimme. Nachdem er in Schwedt, Mainz, Bonn, Amsterdam und Frankfurt am Main engagirt gewesen war, kam er 1796 nach Berlin, trat mit Beifall als Tamino und Belmonte auf und blieb fortan eines der beliebtesten Mitglieder der Bühne. 1823 ward er pensionirt, er starb 1844. Eunicke war ein guter Gesanglehrer und ein talentvoller Liedercomponist. — Seine zweite Frau, die oben genannte Therese, geb. Schwachhofer, war aus Mainz, das damals wie es scheint, alle Bühnen mit Sängern und Sängerinnen versorgt hat und die Vaterstadt unzähliger Gesangskünstler ist. Sie sang schon in ihrem 13. Jahre auf dem Theater und war mit ihrem nachherigen Gatten, der ihr Lehrer war, in Amsterdam und Frankfurt am Main zusammen engagirt. Beide kamen gleichzeitig nach Berlin. Therese wurde 1830 pensionirt und starb 1849.

und da auch Fischer. Die Baranius[1]) wird als ein sehr brauchbares Mitglied der Bühne und sehr schönes Weib geschildert. Reichardt[2]) entwirft uns folgendes Bild von ihr und den übrigen Gesangskräften:

„Sie ist eine entschiedene Blondine und besitzt alle Reize, die dieser Frauenzimmergattung zukommen. Eine blendend weiße Haut, jugendlich gefüllt und gewölbt, ein unschuldiges, freundliches, hellblaues Auge, das selbst dem Ausdruck des Muthwillens einen verführerischen Anstrich von Heiligkeit gibt, und ein Haar, dessen Farbe neben jener Haut dunkel erscheint und bei allen Vorzügen der Weichheit und Glätte den Fehler vermeidet, dem Gesichte einen Ausdruck der Mattigkeit und Erschlaffung zu geben. Guido würde nach einem solchen Modell für die Gottverwandte gegeizt haben. Sie bezaubert immer, zumal da mit ihrer natürlichen Schönheit eine gewisse Weichheit und Rundung der Bewegungen, die nur auf der Bühne so freien Spielraum haben, nur hier Gelegenheit finden, in so mancherlei phantastischem Gewande zu erscheinen, und der süßtönende Silberlaut einer nie kreischenden, auch in ihren tiefsten Tönen rein und klingend ansprechenden Stimme sich verbinden. Alles an ihr erscheint in vollkommenstem Ebenmaaße.

„Madame Unzelmann[3]) hat lichtbraunes Haar, ein großes, durchdringendes, dunkelblaues Auge und eine so zierliche Gestalt, daß es gänzlich von ihr abhängt, wie viel jünger sie auf der Bühne scheinen will, als sie ist. Man würde ihretwegen den Ausdruck: schönes Kind erfunden haben, wenn ihn die Sprache nicht schon gehabt hätte. Reiz, Jugend, rührender Ton der Sprache, Wahrheit, Ausdruck, Innigkeit des Spiels, gute Methode im Gesang, Alles reißt bei ihr hin. In Folge einer anhaltenden Heiserkeit verlor ihre Stimme an Kraft, es blieben ihr nur wenige ganz reine Töne, aber diese weiß sie so geschickt zu verwenden, so hinreißend, gefühlvoll und zart, mit so vieler Oeconomie und Consequenz zu gebrauchen, daß sie mehr Gewalt über die Herzen übt als die größten Sängerinnen. In ihrer schwachen Stimme liegt eine Innigkeit, ein Wohllaut, dem Niemand widerstehen kann.

---

[1]) Henriette Rahel Baranius, geb. Husen aus Danzig, wurde 1786, 18 Jahre alt, in Berlin als Schauspielerin und Sängerin engagirt. 1788 heirathete sie den Schauspieler Baranius, von dem sie aber schon nach 2 Jahren wieder geschieden wurde, 1799 verband sie sich mit dem Kämmerier Rietz, gest. 1853. Sie war einige Zeit die Maitresse des Königs und wird als eine ziemlich characterlose Person geschildert, eine Annahme, wozu allerdings der Umstand berechtigt, daß sie sich mit einem so berüchtigten Menschen, wie Rietz es war, intim machen konnte. Man erzählte sich mit Entrüstung von den Orgien, die dieser mit den nach Potsdam berufenen Schauspielern im neuen Palais arrangirte. Die Baranius war immer die Königin dieser ausschweifenden Feste, denen gewöhnlich auch Friedrich Wilhelm beiwohnte.

[2]) Diese und die folgenden Characteristiken finden sich in dem von ihm herausgegebenen Lyceum der schönen Künste. Berlin, 1796.

[3]) Friederike Aug. Conradine Unzelmann, geb. Flittner aus Gotha, 19jährig, an den Schauspieler Unzelmann verheirathet, gehörte seit 1788 dem deutschen Theater in Berlin an. 1804 ließ sie sich scheiden und heirathete 1805 den berühmten Bethmann. Sie starb 1815.

„Beide, die **Baranius** und **Unzelmann** sind noch größer und bedeutender als Schauspielerinnen, wie als Sängerinnen. Gerechtes Lob gebührt ihnen auch wegen ihres unermüdlichen Eifers, womit sie Wochen lang, ohne die Rast eines einzigen Tages, in Hauptrollen auf der Bühne erschienen und sich weder durch die ihnen zugemuthete Anstrengung, noch durch ein oft leeres Haus abhalten ließen, den ganzen Zauber ihrer Geschicklichkeit und Liebenswürdigkeit zu entfalten. Sie sind Meisterinnen in der Kunst sich zu kleiden und weichen keiner Schauspielerin auf den größten Theatern Europa's an geschmackvoller Wahl und glänzender Pracht ihrer Costüme, zu deren Kosten die Garderobegelder freilich nicht hinreichen 2c.

„Mamsell **Altfilist**[1]) besitzt viel von der Natur, ein sprechendes Auge, eine wohlgezeichnete Stirne, eine Fülle rabenschwarzen Haares, eine höchst angenehme Tiefe und vielen Wohlklang der Stimme, einen gesunden Wuchs. Knabenrollen, denen dieser in höchster Vollkommenheit entspricht, sind ihre vorzüglichsten.

„Madame **Müller**[2]) hat keine starke, aber eine sehr gebildete Stimme, viel Kunstfertigkeit, einen richtigen Vortrag und die seltene Gabe einer überaus verständlichen Aussprache. Ihr bescheidenes Spiel, ihre schlanke, zierliche Gestalt erregen einen vortheilhaften Eindruck, wenn gleich eine Schüchternheit, zu der sie keine Ursache hat, sie abhält, sich einer gewissen Leichtigkeit zu überlassen, wodurch das Vergnügen der Zuschauer erhöht würde.

„**Lippert**[3]) hat einen Umfang der Stimme, wie er nur wenigen Menschen zu Theil ward, — er sang z. B. den Belmont in der „Entführung" und den Sarastro in der „Zauberflöte", — viel Musikfertigkeit, viel Eifer, gute Laune und Gabe der Nachahmung und Erfindung.

„**Ambrosch**[4]), erster Tenorist, ist ein äußerst geschmackvoller, kunstvollendeter Sänger, der alle Forderungen des Kenners befriedigt und mit edler Manier im Vortrage die vollendete Darstellung eines tüchtigen Schauspielers in hohem Grade verbindet.

„**Bianchi**[5]), ein Italiener, der einen sehr angenehmen, obwohl nicht umfangreichen Bariton, Musikfertigkeit, eine gefällige Leichtigkeit im Vortrage tändelnden Gesanges und die Geschicklichkeit besitzt, einzelne, trefflichen Comikern unter seinen Landsleuten abgesehene Scenen mit täuschender Gewißheit nachzuahmen.

„**Kaselitz**[6]) ist kein studirter Sänger, hat aber Gelehrigkeit und Festigkeit ge=

---

1) **Caroline Sophie Altfilist**, geb. 1776 in Berlin, gehörte von Jugend auf dem Theater an. Nach 1797 wird sie nicht mehr genannt.

2) **Marianne Müller**, geb. **Hellmuth**, kam 1788 als erste Sängerin zum deutschen Theater in Berlin. Sie war 1772 in Mainz geboren, verheirathete sich 1792, wurde um 1815 pensionirt und starb 1851.

3) **Friedrich Carl Lippert**, 1758 in Neuburg a. d. Donau geb., gehörte von 1788—1798 der Berliner Bühne an. Seine Frau **Carolina**, geb. **Werner**, sang die Königin der Nacht und andere hohe Sopranpartien.

4) **Joseph Carl Ambrosch**, ein Oesterreicher, geb. 1759, studirte die Musik bei **Kozeluch** in Prag und kam 1791 nach Berlin. Er starb 1822.

5) **Antonio Bianchi**, 1758 in Mailand geb., war von 1793—95 Mitglied des Nationaltheaters. Er war ein guter comischer Sänger und nicht ungeschickter Componist.

6) **Gottfried Kaselitz**, 1759 zu Sondershausen geb., war von 1787 bis zu seinem Tode 1818 bei der Berliner Bühne engagirt.

nung, schwere Bufforollen theils in seinem natürlichen Baß, theils in einer angenommenen Fistel vorzutragen. Seine Caricaturen haben einen Reichthum ächt comischer Züge, denen keine griesgrämige Laune widersteht".

Die vorstehend genannten Gesangskräfte, denen sich etwas später, 1801, der berühmte J. G. Gern[1]) gesellte, waren zugleich diejenigen, mit denen in Zukunft Reichardt hauptsächlich zu thun haben sollte. Vorläufig, vor seiner Verabschiedung, werden nur zwei Arbeiten genannt, die von ihm für das Nationaltheater bestimmt gewesen und dort zur Aufführung gekommen waren: die Musik zu „Macbeth" (28. Dec. 1787) und die Operette: „Claudine" von Villa Bella (3. August 1789). Erstere, die außerordentliche Sensation machte, erhielt sich dauernd auf dem Repertoire bis zum Jahre 1809, wo eine Musik von Seidel an die Stelle der Reichardt'schen trat. Das Singspiel von Göthe, über das einige später mitzutheilende Briefe Näheres enthalten, scheint weniger Glück gemacht zu haben; es wurde nur noch am 4. und 9. August desselben Jahres aufgeführt. Sonst war das Repertoir des Nationaltheaters ein sehr reiches und mannigfaltiges. Nicht nur brachte das Schauspiel die Werke von Shakespeare, Lessing, Göthe, Schiller, Iffland und allen anderen bedeutenderen dramatischen Dichtern zur Aufführung, ein Blick in das Verzeichniß der gegebenen Opern zeigt uns, daß die Regierungsperiode Friedrich Wilhelm's II., so faul in politischer und staatswirthschaftlicher Hinsicht dieselbe sich auch ausweist, doch die blühendste und reichste für die deutsche Oper war. Im Jahre 1787 wurde im Nationaltheater zum ersten Male aufgeführt: „Apotheker und Doctor" von Dittersdorf (25. Juni). Dies reizende Singspiel gefiel so sehr, daß es in 12 Tagen 6 Mal repetirt werden mußte. Dann folgte (1788, 3. Mai) „Nina von Dallayrac", in der die eben engagirte Unzelmann, wie später in den „beiden kleinen Savoyarden" desselben Componisten (9. Nov. 1791) das Publikum zum Entzücken hinriß. Diese Oper wurde drei Tage nach einander gegeben. Dann kamen Mozart's unsterbliche Werke: „Belmonte und Constanze" (16. Oct. 1788), „Figaro" (14. Septemb. 1790), „Don Juan" (20. Dec. 1790), „Cosi fan tutte" (3. Aug.

---

1) Geboren zu Rottenburg bei Würzburg 1759, wie Fischer ein Schüler Raff's. Er war schon von 1791 an öfters und auf längere Zeit als Gast in Berlin gewesen. Er besaß eine herrliche Baßstimme, die vorzugsweise zu getragenem Gesange sich eignete und durch Fülle des Klangs und seltenen Umfang hervortrat. (Gern sang in der Tiefe bis in's Contra-H). Zelter nennt ihn einen seltenen Edelstein im Kranze der berühmten Sänger Berlins.

1792), „Zauberflöte" (12. Mai 1794), die mit jeder neuen Aufführung mehr die Gunst und den Beifall des Publikums gewannen. Hatte schon die „Entführung" ungewöhnliches Aufsehen und Staunen erregt[1]), so bezauberte „Figaro" die Musikfreunde vollständig. Welch' ein Meisterstück lag hier vor! „Mozart — so ruft begeistert ein Berichterstatter nach dieser Oper aus — gehört zu den außerordentlichsten Menschen, deren Ruhm Jahrhunderte dauern wird. Sein großes Genie umfaßt gleichsam den ganzen Umfang der Tonkunst; es ist reich an Ideen, seine Arbeiten sind ein reißender Strom, der alle Flüsse, die sich ihm nahen, mit fortnimmt. Keiner vor ihm hat ihn übertroffen und tiefe Ehrfurcht und Bewunderung wird die Nachwelt diesem großen Manne nie versagen". War je eine Oper mit Begierde erwartet und vor ihrer Aufführung schon in die Wolken erhoben worden, so war es „Don Juan". Aber dies Werk, obwohl es in 10 Tagen 5 Mal repetirt werden konnte, erhielt Anfangs doch nicht den Beifall, der dem „Figaro" geworden war; nur allmälig erst vermochte man ganz dessen Größe und Tiefe zu erfassen. Dagegen hatte die „Zauberflöte" einen so ungeheuern Erfolg wie keine Oper vor ihr. Neben Mozart's Opern waren es die Martin'schen: „Lilla" (3. Aug. 1788) und „der Baum der Diana" (24. Febr. 1789), die sich vorzüglichen Beifalls erfreuten. Auch Dittersdorf erhielt sich fortwährend in der Gunst des Berliner Publikums; seine Singspiele: „Betrug durch Aberglauben" (17. Januar 1789), „die Liebe im Narrenhause" (3. Febr. 1791), „das rothe Käppchen" (20. Dec. 1791), „Hieronymus Knicker" (15. Juli 1792), „das Gespenst mit der Trommel" (22. Dec. 1795) wurden häufig gegeben. Selbstverständlich kamen die Operetten von Philidor, Desaides und Gretry (R. Löwenherz, 9. Febr. 1790), von Paisiello, Sarti, Cimarosa und Salieri (Axur, 24. Oct. 1791), die allenthalben so großer Beliebtheit sich erfreuten, auch in Berlin häufig an die Reihe.

Es ist bekannt, mit welchen Vorurtheilen man in Norddeutschland die Gluck'schen Werke betrachtete. Forkel und mit ihm eine Anzahl anderer Critiker müden sich ab in herabsetzenden und verächtlichen Besprechungen der Werke dieses großen Tonsetzers diese Vorurtheile zu

1) Dennoch hatte ein weiser Berliner Critiker dem jungen Menschen Mozart bei Gelegenheit von „Belmonte und Constanze" gerathen, er möchte erst bei Dittersdorf in die Schule gehen, ehe er es wieder unternähme, eine comische Oper zu schreiben!

befestigen und zu erhalten. Gegen sie Alle trat Reichardt für Gluck zuerst in die Schranken; er zuerst wies sein Volk auf die Herrlichkeit und Größe der von ihm verschmähten Compositionen hin. Gelang es ihm nun auch im Allgemeinen die herrschenden Vorurtheile zu besiegen und eine immer steigende Theilnahme für den von ihm angebeteten Meister zu erwecken, so traf er doch, als es endlich so weit gekommen war, daß man davon sprechen konnte eine Gluck'sche Oper auf der Bühne des großen Opernhauses zu Gehör zu bringen, auf so energischen und hartnäckigen Widerstand bei den Sängern, daß er bald erkennen mußte, daß er hier auf seine liebsten Wünsche zu verzichten habe. Er, dem von Paris her die idealen Vorstellungen der Werke von Gluck, Piccini und Sacchini vor der Seele schwebten und alle seine Gedanken erfüllten, der vor Begierde brannte, seine Nation mit den herrlichen Schöpfungen bekannt zu machen, die ihn selbst so hoch entzückt und beseeligt hatten, mußte mit seinen Planen jetzt dem Unverstande eingebildeter Thoren unterliegen. Diese Erfahrung trägt an seinem Entschlusse, aus seiner Stellung in Berlin zu scheiden, einen großen Antheil. Doch war sein Wirken für Gluck nicht ganz vergebens. Es fiel wenigstens bei dem Musikdirector des Nationaltheaters, B. A. Weber, die gegebene Anregung auf fruchtbaren Boden. Ihm gelang es endlich die Aufführung der „Iphigenia in Tauris" nach Besiegung unendlicher Hindernisse, am 24. Febr. 1795 durchzusetzen. Der Versuch, eine tragische Oper mit deutschen Sängern darstellen zu wollen, war vorher in allen Gesellschaften lebhaft besprochen und meist mißbilligt worden. Das Haus war daher an diesem Tage übervoll; auch der Hof hatte sich eingefunden. Alles war in gespanntester Erwartung. Wie man über Gluck's Musik noch immer dachte, geht aus einer Aeußerung des sonst musikverständigen und musikliebenden Prinzen Heinrich hervor, der an diesem Tage äußerte: „Da will ich doch heute hineingehen, um mich einmal recht satt zu lachen". Er lachte aber nicht, sondern ließ sich nach der Vorstellung für den gehabten großen Genuß bei dem Musikdirector Weber bedanken. Von jetzt an waren auch Gluck's Werke der Berliner Bühne gewonnen. Ihnen folgten bald die von Sacchini und Cherubini.

Die ausgesprochene Musikneigung des Königs mußte bald Berlin zum Zielpunkte aller Künstler und Virtuosen machen. Wir lesen von dem Auftreten des berühmten Akustikers Chladni, des Clarinettisten Stadler, des großen Geigers Eck und seiner Schülerin, der bewun-

derten Antoinette Crux aus München, die gleich ausgezeichnet als Violin- und Clavierspielerin, als Sängerin und Zeichnerin war. Auch die blinde Harmonikaspielerin Marianne Kirchgäßner, der geniale Clarinettist J. Beer und die Claviervirtuosin Guerrin concertirten in den letzten Jahren daselbst[1]).

Außer den genannten und vielen andern Virtuosen kamen im Jahre 1789 auch zwei der größten Componisten ihrer Zeit, Mozart und Dittersdorf dahin. Sie wurden vom Könige auf's Freundlichste empfangen. Ersterer hatte sich des Monarchen Huld bereits durch seine Kammermusikstücke, die häufig in den Abendconcerten zum Vortrage kamen und besonders durch die im vorigen Jahre aufgeführte Oper: „Belmonte und Constanze" erworben. Der König sah sich aber noch mehr zu dem unübertrefflichen Künstler hingezogen, nachdem er ihn Clavier spielen gehört hatte. Obgleich der stolze Duport ihm nicht wohl wollte und freimüthige Aeußerungen, die er ohne Arg hinwarf, ihm manchen heimlichen Feind gemacht haben mochten, stieg er doch täglich in der Gunst Friedrich Wilhelm's, der ihm endlich sogar, um ihn ganz an sich zu fesseln, die Stelle eines Kapellmeisters mit 3000 Thlrn. Gehalt anbot. Mozart lehnte bekanntlich aus Rücksicht auf den Kaiser Joseph, zum großen Nachtheile seiner eigenen Verhältnisse, des Königs Antrag ab. Sonstige Hoffnungen, die er an seine Berliner Reise geknüpft hatte, realisirten sich leider nicht. Er konnte in Berlin kein öffentliches Concert veranstalten, weil seine Freunde den Zeitpunkt seiner Anwesenheit zu ungünstig fanden und ihm jede Aussicht auf einen günstigen Erfolg in Abrede stellten, der König es auch nicht gerne zu sehen schien, daß er sich öffentlich hören ließe. So war er blos auf dessen Freigebigkeit und auf das Spielen in den Hofconcerten angewiesen. Er reiste Anfangs Mai nach Leipzig zurück, um da ein von seinen Freunden arrangirtes Concert zu geben, das ihm auch keinerlei Vortheile bot. Nach seiner Rückkehr nach Berlin spielte er am 26. Mai vor der Königin. Es war schicklich, sich

---

[1]) Wir erwähnen weiter noch des Erfurter Clavier- und Orgelspielers J. W. Häßler (1747—1822), seines Zeichens eigentlich ein Plüschmützenmacher, der sich mehrmals in Berlin hören ließ. Er spielte 1788 auch in Dresden und sprach da die Absicht aus, nach Wien gehen zu wollen, um den Wienern zu zeigen, daß er besser als Mozart spielen könne, ja um diesem selbst zu zeigen, daß er eigentlich gar nicht Clavier zu spielen wisse. Nach ihm concertirte auch der berühmte Gambist Fiala, der letzte bedeutende Virtuose auf diesem schönen und lieblichen Instrumente.

bei ihr melden zu lassen, ein bedeutendes Honorar stand da nicht in Aussicht. Der König, der sonst so ungewöhnlich splendid sich erwies, sandte ihm bei seiner Abreise nur 100 Friedrichsd'or, äußerte aber zugleich den Wunsch, Mozart möge einige Quartetts für ihn schreiben. Nach seiner Ankunft in Wien machte sich dieser auch sofort an die Arbeit und vollendete noch im Juni das erste der drei schönen, dem Könige Friedrich Wilhelm II. von Preussen gewidmeten Quatuors in D (Nro. 7). Das zweite in B wurde im Mai, das dritte in F im Juni 1790 und zwar in einer Zeit bitterster Noth und Sorge, die den edlen Meister hemmend umlagerten und ihm die Arbeit sehr erschwerten, geschaffen. Mit einem Geschicke, dessen nur er sich rühmen konnte, bequemte er sich in diesen Werken, ohne als schöpferischer Künstler sich etwas zu vergeben, dem Geschmacke des fürstlichen Bestellers an, dessen Lieblingsinstrument, das Cello, selbstständiger und mit mehr Rücksicht auf die schönen Klangwirkungen seiner verschiedenen Tonlagen hier behandelt ist, als in den übrigen Mozart'schen Quartetten. Dabei offenbart sich durchweg ein Streben nach Klarheit und Eleganz in diesen Compositionen, die sie wie in Licht und Glanz getränkt erscheinen lassen.

Mozart wohnte in Potsdam bei dem berühmten Hornisten Türrschmidt, dem er von seinem Pariser Aufenthalte her befreundet war und verkehrte namentlich viel mit der liebenswürdigen und trefflichen Sängerin Sophie Niclas.

Wie von Mozart ließ sich der König auch von Haydn Quartette componiren und es ist bekannt, daß der beliebte Kammercomponist Boccherini eigens von ihm eine lebenslängliche Pension ausgesetzt erhalten hatte, wofür er alljährlich eine Anzahl von Quartetten oder Quintetten zu schreiben verbunden war.

Von einem viel glänzenderen Erfolge als die Anwesenheit Mozart's war diejenige Dittersdorf's begleitet, der die Zeit, in welcher der Besuch der Erbstatthalterin von Holland Festlichkeiten aller Art veranlaßte, zu seiner Berliner Reise gewählt hatte (Juli 1789). Der König hatte ihn im vorhergehenden Jahre in einem Concerte im Hause des Prinzen Hohenlohe zu Breslau kennen gelernt und eingeladen nach Berlin zu kommen. Durch sechs neue, für das Hofconcert in Potsdam eigens componirte Sinfonien rief er sich ihm vorher in's Gedächtniß zurück. Wir vermögen es nicht zu ermitteln, ob Reichardt in den Frühlingsmonaten dieses Jahres, während Mozart in Ber-

lin verweilte, da anwesend war. Während der Hoffestlichkeiten, die jetzt stattfanden, gelegentlich deren er den „Protesilao" und „Claudine von Villa Bella" zu dirigiren hatte, war er jedoch gegenwärtig. Er nahm sich Dittersdorf's, der durch seine Operetten: „Apotheker und Doctor" und „Betrug durch Aberglauben" schon einer großen Popularität in Berlin sich erfreute, mit all' der Freundlichkeit und gewinnenden Güte an, die ihm alle Fremden nachrühmen, die mit ihm in Berührung kamen. Er führte ihn bei der Alles vermögenden Madame Rietz und in vielen andern ansehnlichen Häusern ein und ging ihm fortwährend mit dem besten Rathe an die Hand.

Der König, der ein großer Freund der Oratorienmusik war[1]), wünschte Dittersdorf's „Hiob" — zum Besten des Musiker-Wittwenfonds 1786 in Wien componirt — zu hören. Was bisher nie geschehen war, daß das große Opernhaus zu andern als Hofzwecken, oder gar gegen Entrée geöffnet wurde, gestattete des Königs Gnade dem

[1]) Die in früheren Jahren von Reichardt unternommenen Concerts spirituels waren vornehmlich von Friedrich Wilhelm II., damals noch Kronprinz, unterstützt und gefördert worden. Er machte es seiner Zeit auch dem alten J. A. Hiller möglich, den „Messias" in würdiger Weise zur Aufführung bringen zu können. Händel's Oratorien sollen überhaupt in den Hofconcerten häufig gegeben worden sein, wie denn auch während der Fasten regelmäßige Oratorienaufführungen stattfanden. Wie sehr er die Kirchenmusik liebte, wie genau er hiebei seine Anordnungen gab und wie hoch er die deutsche Musik hielt, davon zeugt folgende an den Kammermusikus Schramm, Cembalisten der kgl. Kapelle gerichtete Cabinetsordre:

Lieber Getreuer!

„Da ich Euch vor einigen Tagen aufgegeben, daß 3 Oratoriis aufgeführt werden sollen, Ihr aber noch nicht auf der deshalb erhaltenen Ordre geantwortet, so will Ich wissen, woran es liegt und was die Ursach sey, daß Ihr noch nicht darauf geantwortet habt? Das Oratorium, welches Ich Euch befohlen einstudiren zu lassen, und in die Euch deßhalb gegebenen Ordre „der Tod der Maccabäer" genannt habe, heißt „Thirza". „Der Tod Abel's" wird zuerst, wie ich bereits befohlen, aufgeführt. Ihr könnt die Probe mit dem ganzen Orchestre gleich nach dem ersten December a. c. anfangen, zu der Zeit aber alles gehörig einstudiren lassen, auch müßet Ihr sorgen, damit die Musik gehörig besetzt werden kann, die Stimmen so zum gantzen Orchestre erforderlich sind, schreiben zu laßen und Mir bald anzuzeigen, wie Ihr die Singstimmen vertheilt habt? Hiernächst das weitere Nöthige mit dem Kammermusikus Bachmann, dem ältesten, verabreden. Ihr sollt diese 3 Oratoriis dirigiren, da überdem deutsche Musik von Deutschen dirigirt werden muß, und solche der Italiener und Franzosen ihre Sache nicht ist. Ich bin übrigens Euer gnädiger König".

Potsdam, den 21. September 1791. Fr. W.

Kapellmeister des Fürstbischofs von Breslau und Forstmeister des Fürstenthums Neiße. Doch wurde auf das von Dittersdorf gestellte Ersuchen ausdrücklich bemerkt, daß es das erste und letzte Mal sein sollte, daß in solcher Weise das Opernhaus benützt werden dürfe.

Mit dem Locale stellte man dem glücklichen Compositeur auch die ganze königliche Kapelle zur Verfügung und ihr schlossen sich bereitwilligst alle Künstler und Musiker, die sonst noch in Berlin lebten, an. Chor und Orchester zählten zusammen 234 Personen; die Aufführung glich einem kleinen Musikfeste. Die Mitwirkenden waren auf der Bühne placirt, die durch die Reboutendecoration zu einem schönen Saale umgeschaffen worden war, das ganze Haus strahlte in der brillantesten Beleuchtung. Der Hof und Alles, was von schöner Welt die große Stadt bewohnte, drängte sich trotz der furchtbarsten Hitze am 3. August herzu, um das Oratorium zu hören. Die Einnahme ergab die erstaunliche Summe von 4750 fl., von der allerdings 1290 fl. für die Kosten abgingen. Bei seiner Abreise von Berlin erhielt Dittersdorf außerdem noch vom Könige eine prächtige goldene Tabatière mit 200 Stück Ducaten zum Geschenke. Die Kunde von diesen Erfolgen breitete sich nach allen Richtungen hin aus. Eine eingehende, freimüthige Besprechung des Werkes nach wiederholter Aufführung im November 1791 findet sich im musikalischen Wochenblatte.

Wie spurlos verschwindet dagegen Mozart's Auftreten! In der That scheint der große, seiner Zeit vorauseilende Künstler immer auf den Dank und die Anerkennung der Nachwelt verwiesen zu sein. Wir gönnen dem wackern Dittersdorf sein Glück von Herzen; aber wie winzig erscheint er gegenüber einem Mozart und was ist aus seinen von den Zeitgenossen so sehr bewunderten Werken geworden? Schmerzlich muß es immer berühren, wenn man bedenkt, daß Mozart arm wie er ging, zu den Seinen zurückkam, und daß gerade in der Zeit, wo Dittersdorf die preußische Hauptstadt mit Schätzen und Ehren überhäuft verließ, er den furchtbaren und vernichtenden Kampf des Genie's mit Noth und Elend wie vielleicht vorher nie, zu ringen hatte.

Wir haben bereits darauf hingewiesen, wie Reichardt mit den bedeutendsten Persönlichkeiten seiner Zeit in näherem Verhältnisse stand. Schon seine Familienverbindungen waren so verzweigt, brachten ihn mit Leuten der verschiedensten Art so in intime Beziehungen, daß der verwandtschaftliche Kreis, der sich um ihn gebildet hatte, allein unser Interesse zu erregen und zu fesseln vermöchte. In noch mannigfacheren

Beziehungen zu hervorragenden Personen brachte ihn seine Stellung. Aus Hamann's und Dittersdorf's Biographien ersehen wir, daß er mit den angesehensten Beamten bis zu den Ministern und Generalen hinauf und mit den höchsten, dem Hofe attachirten Personen, selbst mit Madame Rietz in vertrautem oder freundschaftlichem Verkehre stand. Alle diese Connaissancen aber verschwinden gegen die unendliche Anzahl von Anknüpfungspunkten, in die ihn seine nach allen Richtungen hin unternommenen Reisen mit allen möglichen Berühmtheiten brachten. Es dürfte kaum ein zweiter seiner Zeitgenossen in ähnlicher Weise Welt- und Menschenkenntniß sich anzueignen vermocht haben, wie er. Sein Haus in Berlin, in das uns in freundlichster Schilderung sein Freund Hamann einführt, war ein Sammelplatz aller bedeutenden Persönlichkeiten der großen und belebten Residenz, seine herzliche Gastfreundschaft, seine aufopfernde Theilnahme an seinen Freunden, eine von Allen, die in seine Nähe kamen, gerühmte Gefälligkeit und Zuvorkommenheit machten es zu einem Orte, zu dem sich namentlich Fremde hingezogen fühlten. Wer seine Schwelle überschritt, fühlte sich heimisch in dem Kreise edler Menschen, den er unter dem Dache eines Mannes antraf, der in Folge seiner freimüthigen und unerschrockenen Urtheile und der vielen Kämpfe, in die ihn seine schwierige öffentliche Stellung, seine Begeisterung für die Kunst und sein streng geübtes Recensentenamt brachten, als ein unbarmherziger, hochfahrender und rücksichtsloser Patron hingestellt ward.

Lassen wir zuerst seinen Freund Hamann sprechen. Reichardt, dem es früher gelungen war, ihm eine längst gewünschte bessere Stellung zu verschaffen, war von Hamann in den letzten Jahren wiederholt gebeten worden, ihm zu Erlangung eines längeren Urlaubs, den er zu einer Erholungsreise zu benützen wünschte, behülflich zu sein. Seit dem Jahre 1784 war seine Lage durch wohlwollende Theilnahme edler Freunde eine günstigere geworden, er fühlte es lebhaft, daß er seinem durch Sorgen und Anstrengungen zerrütteten Körper Pflege und Ruhe gönnen müsse. Drei Jahre lang aber mußte er vergebens um Urlaub bitten. Endlich am 25. Nov. 1786, unmittelbar vor seiner Reise nach London, konnte der vielvermögende und geschäftige Kapellmeister in Berlin dem alten, kranken, ungeduldig und ängstlich auf Nachrichten harrenden Freunde, dessen hoher, edler Geist unter dem elendesten Misere des täglichen Lebens, das ihm die Erbärmlichkeit seiner Vorgesetzten und Nebenmenschen noch dazu erschwerte, sich fast

verzehrte und der seine ganze Hoffnung auf die Schultern dieses Herkules, wie er seinen Gevatter Reichardt nannte, gesetzt hatte, folgende tröstliche Mittheilung machen:

„Nur wenige Minuten vor Abgang der heutigen Post erhielt ich Ihren lieben Brief und obend'rein nur 12 Stunden vor meiner Abreise; denn morgen früh wollt' ich fort. Ich werde aber morgen noch hier bleiben, werde, was Sie mir geschrieben, in die rechten Hände liefern und Ihnen mit nächster reitender Post gute Nachrichten darüber ertheilen. Ich habe alle Ursache zu hoffen, daß sich Ihre Beschwerden jetzt werden heben lassen. Die Männer, so in dem Fach regieren und wirken, sind meine Freunde. Adieu so lange, lieber, bester Mann. Ihnen wollte ich dieses nur sagen, damit Sie nicht 3 Tage länger in Ungewißheit bleiben".

Schon am folgenden Tage meldet er dem Fernen, daß alle seine Wünsche erfüllt wären. Hamann, seit langer Zeit krank und leidend, wurde in Folge dieser Mittheilung plötzlich gesund. Reichardt schließt diesen zweiten Brief (26. Nov.):

„Ich reise nun nach London mit einem kleinen Umweg über Schwedt, denn der Markgraf hat mich eingeladen. Von London gehe ich nach Paris, vielleicht aber auch umgekehrt. In Düsseldorf (bei Jacobi) soll das erst nach Empfang der Briefe, die ich dort finden werde, entschieden werden. Im Mai hoffe ich Sie auf alle Fälle hier zu sehen, mein Lieber &c."

Hamann stand schon seit Jahren mit der in Münster lebenden Fürstin Amalie von Gallitzin, geb. von Schmettau, einer der merkwürdigsten Frauen ihrer Zeit, in lebhaftem brieflichen Verkehre. Oft war diese in ihn gedrungen sie zu besuchen. Dem armen Königsberger Philosophen erschien ein längerer Aufenthalt bei seiner Gönnerin und eine Reise, auf der er mit so vielen seiner Freunde, an denen sein Herz mit wärmster Liebe und Zuneigung hing, zusammentreffen würde, als das höchste Glück, das ihm werden konnte. Stimmung und Kraft zu neuen Arbeiten und Gesundheit, nach der er so heiß verlangte, sah er sich im Geiste nach seiner Rückkehr schon wieder zurückgegeben. Aber, wie schwer wurde es ihm, sich von den Fesseln seines drückenden Amtes zu befreien! Da gelang es dem Freunde in Berlin nicht nur den gewünschten ehrenvollen Abschied, sondern auch noch eine anständige Pension durchzusetzen und nun, nachdem der Käfig geöffnet war, aus dem er wie ein ängstlich flatterndes Vögelein bisher verge-

bens zu entkommen suchte, zögerte er nicht länger, den freundlichen Einladungen seiner hohen Freundin, sowie denen Reichardt's in Berlin und Jacobi's in Düsseldorf Folge zu leisten.

Reichardt, von seiner letzten großen Tour nach Berlin zurückgekehrt, besonders ließ es an freundlichem Drängen nun bald zu kommen, nicht fehlen. Hamann trat am 21. Juni seine Reise in Gesellschaft seines Sohnes an. Er traf am 28. Juni zu Mittag auf dem Berliner Posthause ein „mit geschwollenen Füßen nach acht schlaflosen Nächten und einer Zehrung von 14 fl. auf einem Wege von über 84 Meilen". Er selbst schreibt nun über seinen Aufenthalt bei dem Freunde Folgendes: „Nach einer halben Stunde, die ich auf einer Bank im Posthause sitzend zubrachte, kam Reichardt wie ein Engel in einer Kutsche geflogen und holte mich in sein gastfreies, wohlthätiges Haus, wo ein geschmackvolles Mittagessen bereitet stand. Ich ließ es mir so gut schmecken, daß noch denselben Abend mein Uebel ausbrach. Ich habe acht Tage in Berlin in völliger Pönnitenz eines Kranken zugebracht, kam gar nicht aus dem Hause, konnte wenig Antheil nehmen an all' dem Guten, womit ich überhäuft wurde".

„Ich kann nicht beschreiben — heißt es in einem andern Briefe — wie ich dort die Zeit, welche ich theils im Bette, theils in der Stube zubringen mußte, in dem Reichardt'schen Hause verpflegt worden bin und was da für eine musterhafte Ordnung bei einer so zahlreichen Familie herrschte. Man erschrickt über die beiden Tafeln, die jeden Mittag gedeckt sind und bewundert noch mehr die Harmonie des Albertischen Geistes und Herzens im Ganzen, die edle schöne Einfalt in Wahl und Genuß".

„Die Familie — so schreibt der Sohn — ist sehr stark und besteht aus 13 Personen, worunter seine Schwiegermutter und ein Bruder seiner Frau, Referendar Alberti, zu dem ich sehr viel Vertrauen hatte. Ich bin oft ganze Tage lang auf der Stube, die zugleich die Bibliothek war, gewesen und habe in den Büchern geblättert, oder er hat mich in der Stadt herumgeführt. Auch zwei Schwestern von ihr sind im Hause, die meinen Vater um die Wette gepflegt haben. Die jüngste, Agathe, hat Vater und mich gemalt und besser getroffen, als Herr Sennewald. Ein Bruder des unglücklichen Vetter Becker, der 17 Jahre alt ist und von Reichardt erzogen wird zur Gesellschaft seines Stiefsohnes, der ein munterer Knabe ist, ist auch zur Familie zu zählen".

Hamann verließ Berlin am 6. Juli wieder. Die Freunde sollten sich nicht mehr sehen. Noch am 2. Juni 1788 schrieb der Reisende davon, daß er Reichardten, dem er seine Schulden niemals abzutragen im Stande sein werde, wenn er auch Methusalems Alter erreichte, noch zwei Briefe zu beantworten habe. Auch das sollte ihm nicht mehr möglich sein. Hamann erreichte zu Münster am 21. Juni 1788 Morgens um 7 Uhr das schwer errungene Ziel seiner dornenvollen Laufbahn.

Wie seiner alten Freunde, so nahm sich Reichardt auch junger Männer an, die nach Berlin kamen und sich — oft in Sorge und Bedrängniß — an ihn wandten, gleichviel, mochten sie Musik oder andere Künste oder die Wissenschaften als Lebensberuf erwählt haben. Wer an seine Thüre klopfte, war freundlichen und herzlichen Empfanges gewiß. Im Jahre 1790 kam von Freund Schulz aus Kopenhagen empfohlen, Fr. Ludw. Aemilius Kunzen[1]), ein an Kopf und Herz tüchtiger, junger Mann, nach Berlin. Vergebens hatte er es bis jetzt versucht irgend ein Unterkommen, eine Anstellung zu finden, allenthalben kehrte ihm das Glück den Rücken. Er sah sich auf's Herzlichste empfangen, unterstützt und gefördert, und aus dem Gaste wurde bald ein Freund Reichardt's. Kunzen war nicht nur ein talentvoller und reichbegabter Componist und sehr geschickter Clavierspieler, er war auch ein wissenschaftlich gebildeter, kenntnißreicher Mann. Unter solchen Umständen mußten Beide, er und Reichardt sich gegenseitig anziehen. Aber des letzteren Bemühungen, ihn in Berlin in eine angemessene Stellung zu bringen, scheiterten alle, und die von Beiden herausgegebenen musikalischen Zeitschriften, das Wochenblatt und die Monatsschrift hatten keinen Fortgang. Wie der Hof von Copenhagen von einer Anstellung des bescheidenen, einfachen Jünglings nichts wissen wollte, so arbeitete man auch, schon vielleicht aus dem Grunde, weil er Reichardt's Freund war, in Berlin seinem Aufkommen entgegen.

Reichardt, der selbst nie mit Unterrichtgeben sich befaßte, em-

---

[1]) Geb. zu Lübeck 1761, studirte um 1784 zu Kiel, wo er Cramer eng befreundet wurde. Von Frankfurt ging er nach Prag und von da, 1795 kam er nach Schulzen's Abgang und auf dessen Empfehlung als Kapellmeister nach Copenhagen, er starb 1817. Kunzen war ein sehr fruchtbarer Componist, außer 8 Opern hinterließ er eine große Anzahl von Oratorien, Cantaten, Liedern und Clavierwerken.

pfahl ihn der Prinzessin Friederike als Clavier- und Gesanglehrer, nachdem die Todi, die sie bisher unterrichtet hatte, abgereist war; aber man nahm es ihm übel, daß er einen Andern empfahl und nicht selbst für die musikalische Ausbildung der Prinzessin Sorge tragen wollte. Dann sprach er mit dem Könige von Kunzen's Oper: „Holger Danske“ (Oberon, 1789 comp.), die seiner Zeit mit großem Beifalle in Copenhagen aufgeführt und durch Cramer's treffliche Uebersetzung auch dem deutschen Theater zugänglich gemacht worden war. Der König wünschte sie auf dem Charlottenburger Theater dargestellt zu sehen, aber es kam nie dazu. Reichardt führte seinen Schützling in die Kammerconcerte des Königs ein, wo er einmal ein Clavierconcert mit vielem Beifalle vortrug, aber nachher ebenso vergessen blieb, als hätte er nie vor dem Monarchen gespielt. Dann schlug er ihn, bevor er seinen dreijährigen Urlaub antrat, als seinen Stellvertreter für die Direction der in Aussicht stehenden Wiederholung der „Olimpiade“ vor. Der König gab seine Zustimmung zu einem solchen Arrangement, da aber die Aufführung dieser Oper im Carneval 1792 bekanntlich hintertrieben wurde, ward es Kunzen auf's Neue unmöglich gemacht, sich hervorzuthun.

Nach all' diesen getäuschten Hoffnungen nahm er endlich eine Stelle als Musikdirector an dem neu errichteten Nationaltheater in Frankfurt am Main an und verließ somit einen Ort, „an welchem ihn wahres Talent, Fleiß und Eifer nicht durch die dem deutschen Theater so fatale Cabale durchdringen ließen. Für Berlin ging durch den Weggang dieses überaus geschickten Mannes wieder eines der schönsten und fruchtbarsten Talente verloren, von dem die Erwartungen nicht zu hoch gespannt werden konnten und auf deren Erfüllung um so sicherer zu rechnen war, da Kunzen kein mechanischer Künstler, sondern ein Mann von Herz und gebildetem Kopfe war“.

Eine sehr hübsche, Reichardt ganz characterisirende Geschichte erzählt sein Schwiegersohn Steffens in der Beschreibung seiner Scandinavischen Reise. Nachdem er einige kurze Notizen von der Stockholmer Oper unter Gustav III. und von der während der Glanzperiode derselben Alles beherrschenden Primadonna Carolina Walter gegeben hat, fährt er fort: „Es trat uns ein kleiner, höchst freundlicher Greis entgegen, der uns mit einer Art vornehmen Anstandes empfing. Er war ein Liebling Gustav's III. gewesen, erinnerte sich der Zeit seiner Jugend und schien sich an diesen Erinnerungen zu er-

quicken. Er war ein Deutscher und der schwedische König hatte ihn von der Berliner Oper unter Friedrich II. hieher zu ziehen gewußt. Da ich mich als einen Schwiegersohn Reichardt's zu erkennen gab, gerieth er in wahres Entzücken, seine ganze fröhliche Jugendgeschichte lebte wieder auf. Reichardt wurde auf eine, ich kann sagen, für mich rührende Weise gepriesen; er hatte sich des jungen Sängers wohlwollend angenommen, und wer Reichardt kannte, wird es glauben. Auf eine so unerwartete Weise, fern von der Heimath, in die Mitte meiner Familie versetzt zu werden, war mir höchst angenehm".

Reichardt besaß in Berlin ein eigenes Haus. Zu diesem Besitzthume gesellte sich im Jahre 1791 ein Landsitz in Giebichenstein bei Halle, der fortan sein Lieblingsaufenthalt bis zu seinem Tode blieb. Man muß die herrliche Gegend um Halle und das wundervolle Thal der sächsischen Saale, den Reiz, den die Natur und Sage über Giebichenstein und sein durch den Aufenthalt Ludwig des Springers gefeiertes Bergschloß, dessen stolze Trümmer noch heute die Krone des Dorfes bilden, gesehen haben, um begreifen zu können, wie der unstäte und lebhafte Mann hier für immer gefesselt werden konnte.

Die erste Mittheilung von diesem Landgute zu Giebichenstein findet sich in einem Briefbruchstücke im musikalischen Wochenblatte. Es heißt darin:

„Wir besuchten auf unserem Wege Herrn Reichardt in seinem gar lieben schönen Landhause und fanden ihn von seiner zahlreichen liebenswürdigen Familie sehr froh umgeben. Woran wir aber großen Aerger nahmen, war, ihn ohne Instrumente zu finden. Er beruhigte uns darüber mit einem traurigen Grunde, indem er uns versicherte, er hätte unser Verlangen, ihn etwas aus seiner letzten Oper singen zu hören, doch nicht erfüllen können, da ihm seine Brust seit seiner vorjährigen tödtlichen Krankheit nichts mit Ausdruck und Leidenschaft zu singen erlaube. Und dabei denkt er diesen Winter noch nach England zu gehen! — Wir hätten ihn gerne beredet sich lieber nach dem südlichen Frankreich oder nach Nizza zu begeben, um seine Brust wieder zu stärken". Darauf folgt eine Beschreibung zweier characteristischer Portraits, die sein Museum zierten. Das eine stellte J. S. Bach in der bekannten Auffassung mit dem Canon triplex a 6 V. in der Hand vor, das andere Gluck in einer sorgfältigen Copie des Gemäldes von Duplessis. Ersterer steht da mit voller Wange, runzlicher Stirne, breiten Schultern in stattlicher Bürgerkleidung. Der Andere

sitzt im Schlafrocke am Flügel und spielt, den Kopf genialisch fein gehoben, die Stirne heiter, den Himmel im Auge und holde Freundlichkeit auf den Lippen.

Viel anziehender noch schildert Steffens den ländlichen Aufenthalt seines Schwiegervaters. Dieser tüchtige Gelehrte kam im Jahre 1799 zum ersten Male nach Halle: „Ich trat als ein Fremder in das gastfreie Haus, in die Mitte einer Familie ein, deren Bildung, sowie das Interesse, welches Vater, Mutter und Töchter erregten, allgemein anerkannt war. Reichardt war eben im Begriff nach Berlin zu reisen, wo er in einem Concerte seinen „Brennus" aufführen wollte. Er kam mir mit der freimüthigen Offenheit entgegen, die ihn so sehr auszeichnete. Was ich früher von ihm gehört hatte, war keineswegs günstig; so trat ich mit großen Vorurtheilen gegen ihn, in seine liebliche Wohnung. Er führte mich in seinem Garten herum, dessen Anlage und Umgebung mich hinriß. Ich mußte diesen kleinen Park unter seine schönsten Compositionen rechnen; alle Gartenziererei war sorgfältig vermieden, eine Fülle einheimischer und nordamerikanischer Bäume schmückten ihn; ansteigende Höhen und kleine Thäler gaben ihm eine erwünschte Mannigfaltigkeit, die Ebene, die sich dem Hause anschloß, ruhige Bequemlichkeit; der in dieser sanften Umgebung mächtige Reilsberg erhob sich dichter hinter dem Hause. Der Küchengarten war, von dem anmuthigen Park abgesondert, in einem Winkel angelegt. Es durfte da kein Schuß fallen, alle Säugethiere und Vögel, die ihn betraten, waren geschützt. Hasen knopperten an den Kräutern, ein Volk Rebhühner brütete ungestört in den schattigen Plätzen, eine große Schaar Nachtigallen nistete in den Gebüschen. Eine stille, friedliche, idyllische Ruhe herrschte auf dieser geweihten Stätte und es war, als sollte hier das unruhige und unstäte Leben des Besitzers eine versöhnende Vermittlung finden. Reichardt hatte seinem Kutscher und seinem Bedienten Unterricht geben lassen im Waldhornblasen, seine Töchter bildeten zusammen Gesangschöre, die in ihrer einfachen Weise großen Eindruck machten. Nicht allein um das Clavier versammelt, hörte man sie gerne singen. Wenn oft an schönen lauen und stillen Sommerabenden die alten, wehmüthigen, lyrischen, deutschen Gesänge, von Waldhörnern begleitet, in dem stillen Garten erklangen, war der Eindruck hinreißend.

War schon Reichardt's Haus in Berlin eine Stätte, wo man sich gerne traf, so gestaltete sich das Leben und der Fremdenbesuch in

Giebichenstein wirklich großartig. Jeder Reisende von Bedeutung, der durch Halle kam, sprach draußen in dem freundlichen Hause vor; Fürsten, Staatsmänner, Generale, Gelehrte und Künstler fanden sich da zusammen. Vor allen fühlten sich aber die Poeten und Schriftsteller von dem trauten, anregenden Aufenthalte angezogen und mehr als Andere noch die Vertreter der romantischen Richtung in unserer Literatur. Mit den Gebrüdern Schlegel, obwohl sie sich in der Folge nicht als ehrliche und treue Freunde erwiesen, stand Reichardt in vertrauten Verhältnissen, Tieck war nahe mit ihm verwandt. Novalis, Clemens von Brentano, Achim von Arnim, Ohlenschläger, die Gebrüder Grimm und viele Andere lebten längere Zeit in und mit der Familie. Dann gab das nahe Halle reichen Anlaß zu freundschaftlichem Verkehre mit gebildeten und tüchtigen Männern: Schleiermacher, Reil, der reformirte Prediger Blanc und sonstige Zierden der Universität und der besseren Gesellschaft belebten den geselligen Kreis zu Giebichenstein durch ihre Gegenwart.

Mehr als zu irgend einem andern Menschen fühlte sich Reichardt zu Göthe hingezogen und mehr als vor jedem andern beugte er sich vor der Größe und Bedeutung dieses reichsten und vielseitigsten unserer Dichter. Der Composition seiner Lieder hat er seine beste Kraft zugewendet und man sieht es allen an, mit welcher Liebe er an ihnen gearbeitet hat. So erhielten hunderte von Göthe'schen Poesien liebliche Melodien. Außer den lyrischen Gedichten der frühern Zeit, die er fast alle mit seinen einfachen, herzlichen Weisen schmückte, componirte Reichardt was einer musikalischen Behandlung in den Romanen und dramatischen Werken fähig war, ja er überschritt hier nicht selten die Gränze des musikalisch Darstellbaren. Außer der Composition sämmtlicher Göthe'scher Singspiele schrieb er zu fast allen Dramen desselben Ouverturen und Zwischenactsmusiken. Der Reichthum der Mittel auf dem Gebiete der musikalischen Darstellung und die Gesichtspunkte, von denen aus man ein Werk der Poesie aufzufassen und in Töne einzukleiden strebte, ermöglichte es einer späteren Zeit eine äußerlich reichere und vollendetere Wiedergabe dieses Dichters herzustellen. Viele unserer genialsten Tonsetzer: Beethoven, Schubert, Spohr, Mendelssohn und Andere haben mit Vorliebe sich der Composition Göthe'scher Dichtungen zugewendet. Vieles haben sie im Einzelnen besser gemacht, als Reichardt, aber im Allgemeinen hat ihn keiner derselben an warmer Auffassung, an tiefem Verständnisse,

an begeisterter Hingabe und an Umfang und Mannigfaltigkeit des Dargestellten übertroffen. Wenn auch neuere Compositionen die Reichardt'schen schon längst vergessen machen, sie verdrängen mußten und wenn wir ihnen nicht selten auch unbedingt den Vorrang einzuräumen haben, in ihrer Art können dennoch weitaus die meisten Tonsätze Reichardt's als kleine Meisterstücke gelten, die in ihrer Einfachheit im Anschmiegen an die Worte des Dichters und in Hinsicht auf die wenigen Mittel, welche für sie beansprucht werden, einzig sind und wohl auch bleiben werden.

Wie von dem Dichter Göthe sah sich Reichardt auch von der persönlichen Erscheinung desselben gefesselt und bezaubert. An die Stelle glühender Begeisterung, zu der ihn die Werke des Dichters hinrissen, trat für ihn in seinem Herzen die bewunderndste und hochachtendste Freundschaft. Diese lebhaften Gefühle und die höchste Verehrung für ihn sprechen sich in allen Schriften Reichardt's aus. Unablässig sehen wir ihn bemüht seine Kunstgenossen zu gleicher Begeisterung für den Herrlichen zu entflammen und ihnen seine Größe und Bedeutung lebendig zu schildern.

„Göthe — sagt er — hat sich um jede Kunst und alle Kunstberufene, vorzüglich aber auch um die Tonkunst und den ächten Componisten höchst verdient gemacht. Was müssen jedem wirklichen Künstler oder auch wahrhaft Berufenen Göthe's vollendete Darstellungen nicht Alles sein und gewähren! Für alle Lebensmomente des Künstlers, von der Stunde der Einweihung an bis zur Apotheose finden sich in seinen Schriften erweckende, leitende, erhebende, bildende, goldene Sprüche".

Göthe nahm Reichardt's Huldigungen mit aufmunternder Freundlichkeit und jener vornehmen Nachsicht auf, die wir an ihm kennen. Es war ihm äußerst erwünscht hier einen allezeit bereiten Componisten zu finden, dem nichts zu schwer und undankbar erschien, was aus seiner Feder hervorging und der mit seltener Hingebung ihm seine beste Lebenskraft opferte und nur von dem Streben beseelt schien, ihn ganz zu erfassen. Göthe ist unstreitig unser größter Dichter, aber ebenso unbestreitbar erscheint uns die vielfach aufgestellte Behauptung, wonach ihm egoistisches Insichselbstzurückziehen zum Vorwurfe gemacht wird. Er sah es mit Befriedigung und Wohlgefallen, wenn man ihm huldigend nahte, er nahm in vornehm verbindlicher Weise die Opfer an, die man ihm brachte, aber er konnte ohne besondere Aufregung einem

Freunde den Rücken kehren. Nur zu häufig erscheinen dieselben als bloße Werkzeuge in seiner Hand, als Vor= und Mitarbeiter, über die er sich, wenn er sie benützt und ausgenützt hatte, frei emporhob, sie wie Aeußerlichkeiten von sich abschüttelnd, wenn sie genug gethan und sie vergessend hinter sich zurücklassend, wenn er selbst die Schwingen zu höherem Fluge ausbreitete.

Die Begeisterung, Hochachtung, Dankbarkeit, Freundschaft und Hingebung, die das warme Künstlergemüth Reichardt's für ihn erfüllten und die ihn, den klaren, ruhigen, mit Bewußtsein den höchsten Zielen Nachstrebenden wohl auch als Zu= und Aufdringlichkeit erscheinen mochten, hat er wohl nie in dem Sinne erkannt und hingenommen, wie sie ihm entgegen gebracht wurden. Ein äußerlich gutes Verhältniß beider Männer bestand jedoch fort bis zu Ende des Jahres 1795, wo es in Folge politischer Meinungsverschiedenheiten und dann mehr noch durch die unwürdige und schmähliche Behandlung Reichardt's in den Xenien für längere Zeit unterbrochen wurde. Reichardt's politisches Auftreten, seine democratische Gesinnung, seine Verbindung mit einigen Häuptern der Revolution und namentlich die großes Aufsehen hervorrufende Handlungsweise seines Stiefsohnes, der heimlich Berlin verließ, um sich in Paris dem wildesten Revolutionstreiben anzuschließen, hatten ihn allmälig ganz von Göthe getrennt und in diesem solche Erbitterung hervorgerufen, daß er nicht einmal die tiefen Töne seiner eigenen Lieder aus Reichardt's Compositionen ferner herauszuhören vermochte.

Göthe gibt selbst einige Notizen über sein Verhältniß zu Reichardt: „Er hatte — schreibt er — die Lieder zum Wilhelm Meister mit Glück zu componiren angefangen, wie denn immer noch seine Melodie zu: Kennst du das Land als vorzüglich bewundert wird. Der Buchhändler Unger theilte ihm die Lieder der folgenden Bände mit und so war er von der musikalischen Seite unser Freund, von der politischen unser Widersacher, daher sich ein Bruch vorbereitete, der zuletzt unaufhaltsam an den Tag kam".

Noch bezeichnender für das Verhältniß beider Männer und für die weltbürgerlichen Anschauungen Göthe's ist eine Stelle in den Annalen: „Ich war mit Reichardt, ungeachtet seiner vor= und zudringlichen Natur, in Rücksicht auf sein bedeutendes Talent, in gutem Vernehmen. Er war der erste, der mit Ernst und Stetigkeit meine lyrischen Arbeiten durch Musik in's Allgemeine förderte und ohnehin

lag es in meiner Art aus herkömmlicher Dankbarkeit unbequeme Menschen fortzudulden, wenn sie mir es nicht gar zu arg machten, alsdann aber mit Ungestüm ein solches Verhältniß abzubrechen. Nun hatte sich Reichardt mit Wuth und Ingrimm in die Revolution geworfen; ich aber, die gräulichen, unaufhaltsamen Folgen solcher gewaltthätig aufgelösten Zustände mit Augen schauend und zugleich ein ähnliches Geheimtreiben im Vaterlande durch- und durchblickend, hielt ein für allemal am Bestehenden fest, an dessen Verbesserung, Belebung und Richtung zum Sinnigen, Verständigen, ich mein Lebenlang bewußt und unbewußt gewirkt hatte, und konnte und wollte diese Gesinnung nicht verhehlen".

So sehen wir beide Männer nach entgegengesetzten Richtungen hin in Irrthum befangen. Der Eine erbittert durch persönliche Verhältnisse, Zeuge einer schandbaren Hofwirthschaft und in Folge deren die faulen politischen Zustände und die Auflösung des preußischen Staates voraussehend, sah ein Heil für das Vaterland nur in der hereinbrechenden Sturmfluth, die den Boden sauber fegen und nach dem verheerend vorübergezogenen Orkan eine neue Zeit kräftiger und gesunder Entwicklung bringen sollte. Der Andere dachte an friedliche Lösung aller der brennenden Fragen, welche die gährenden Völker beschäftigten und vielleicht wohl gar an ein brillantes Feuerwerk, in dem sich all' die aufgehäuften Zündstoffe verpuffen würden. Wir trauen dem ruhigen Denker Göthe selbstverständlich eine tiefere Einsicht in die allgemeinen Zustände zu, als dem feuerköpfigen Musikanten Reichardt, aber für eine richtige Beurtheilung der politischen Verhältnisse seiner Zeit spricht es sicher nicht, wenn der Staatsmann Göthe in Wahrheit wähnen konnte, daß die ungesunde und faule Stickluft, die in der Atmosphäre lag, anders als durch einen Sturm zertheilt werden könnte, der mit windsbrautähnlichem Wüthen über die Erde hinfegen mußte.

Doch wir eilen der Zeit und den Begebenheiten allzusehr voraus. Noch herrscht zwischen Göthe und Reichardt das beste Einverständniß. Aus dieser Periode, anknüpfend an die Tage, in denen dieser an der „Claudine von Villa Bella" arbeitete und bis zum Kühlerwerden des freundschaftlichen Verhältnisses reichend (15. Juni 1789 bis 21. December 1795) sind uns eine Reihe von Briefen Göthe's an Reichardt erhalten, die wir hier zu näherer Beleuchtung der beiderseitigen Verbindung folgen lassen. Sicherlich finden sich in Göthe's

Nachlaß die Antworten auf dieselben. Leider hat sich bis jetzt noch kein Herausgeber für den Göthe-Reichardt'schen Briefwechsel interessirt. Die Sache dürfte dadurch erschwert werden, als vielleicht nur Reichardt's Antworten im Göthe'schen Nachlasse, nicht aber Göthe's Briefe an Reichardt noch erhalten sind. Es fällt uns schwer einer Mittheilung Glauben zu schenken, wonach nach Reichardt's Ableben dessen ganzer Briefwechsel vernichtet wurde. Bei den außerordentlichen Verbindungen, in denen er mit fast allen hervorragenden Persönlichkeiten seiner Zeit stand, wäre ein solcher Verlust unersetzlich.

Briefe Göthe's an Reichardt[1]).

1.

Weimar, den 15. Juni 1789.

Für Ihren Besuch wie für Ihre Briefe, danke ich Ihnen spät, aber nicht minder aus gutem Herzen und wünsche zur bevorstehenden Aufführung Claudinen's das beste Glück. Daß Sie meine Jamben vor der prosaischen Fäulniß bewahrt haben, ist mir sehr angenehm. Ich möchte wissen, wie sich diese Art Kunstverständige die Kunst vorstellen. Empfehlen Sie den Dialog desto mehr den Acteurs, besonders den Actricen. Sie sollen so artig sein und besonders in der ersten Scene und in der Scene mit Rugantino recht sich angreifen. Wenn Sie es am Platze finden, so geben Sie Claudinen in meinem Namen einen recht schönen Kranz von künstlichen Blumen, den sie in der ersten Scene aufsetzt und Lucinden ein recht Junkermäsiges Portepée von breitem Band, wie es zu ihrer Kleidung im letzten Acte paßt; so eine Kleinigkeit thut manchmal wohl und vermehrt den guten Willen. Ich will Ihnen gern die Auslage ersetzen oder sonst wieder dienstlich sein.

Rath Krause führt die Gerüste nach meinen Entwürfen aus, ich hoffe sie noch diese Woche abzuschicken. Wenn nur der Decorateur sie schicklich zu plaçiren weiß. Sonst habe ich abwesend nichts zu erinnern. Besonders da Sie auf die Kleidungen schon aufmerksam sind. Nur aber und abermal empfehle ich Ihnen die Jamben.

Tasso ist nun in der letzten Revision und geht sogleich in Druck über. Ich freue mich, daß er Ihnen und Ihrer Gattin ein paar gute Stunden machen wird.

Zu Schulze's Athalie habe ich Worte unterlegt, d. h. zu den ausgezeichneten Chören. Nach und nach thu' ich es wohl zum Ganzen. Cramer's Unverstand geht über alle Begriffe[2]). Es ist sonderbar, daß die Deutschen mit mancherlei Kräften und Talenten so wenig Gefühl vom Gehörigen in den Künsten haben.

Leben Sie recht wohl und fleißig, bis wir uns wiedersehen.

G.

---

1) Diese Briefe befanden sich im Jahre 1842 in der Autographensammlung des Herrn Generalconsul Clauß in Leipzig und wurden zuerst vom Herrn Organisten C. F. Becker in Nr. 2 und 3 des 44. Jahrgangs der „Allg. mus. Zeitung" veröffentlicht.

2) Von Cramer rührt die erste Verdeutschung der „Athalie" Racine's her. Schulze's Composition der „Athalie" wurde mit Recht als eines der besten und bedeutendsten Werke von den Zeitgenossen bewundert und geschätzt.

2.

Hier folgt das Carneval, über dessen Druck ich höchst mißvergnügt bin. Ich habe diese kleine Schrift mit der größten Sorgfalt gearbeitet und ein sehr schön geschriebenes Exemplar zum Druck gesandt, nun sind die abscheulichsten Druckfehler in den paar Bogen, die ich gar nicht mehr ansehen mag. Herr **Unger** sollte den Eulenspiegel auf Löschpapier drucken und sich nicht anmaßen, schöne Lettern und schön Papier zu mißbrauchen.

Glück zu **Claudinen**. Die Arie ist zu dem Endzwecke recht gut, ich getraue mir nicht, da die Worte sehr bedeutend sind, andere unterzulegen. Das ist der Vortheil des metrischen Dialogs, daß der Componist leicht eine harmonische Stelle herausheben und sich zueignen kann.

Arbeiten Sie die **Claudine** recht zusammen, daß es ein braves Ganze werde.

Leben Sie wohl und lassen bald wieder von sich hören.

Weimar, den 29. Juni 1789.

G.

3.

Sie werden im Wechsel von mir ein Blatt erhalten haben. Ich sage Ihnen aber doch gleich einige Worte auf Ihren letzten reichhaltigen Brief.

Zuerst wünsche ich viel Glück zu Brenno, ich hoffe, der Barbar wird auf dem Wege der musikalischen und italienischen Metempsychose sich sehr humanisirt haben. Ferner zur Acquisition von **Fischern** und zu allem Künftigen. In den Künsten wer nicht das Beste hat, hat nichts.

Zu einem deutschen Texte zu einer ernsthaft genannten Oper kann Rath werden, nur müßte ich vor allen Dingen näher von dem Bedürfniß Ihres Theaters, vom herrschenden Geschmack, vom Möglichen auf Ihrer Bühne u. s. w. unterrichtet sein. Man kann, wie Sie wohl wissen, ein solches Werk auf mehr als eine Weise anlegen und ausführen.

Der beste Effect ist, wenn es den Schauspielern recht auf den Leib gepaßt und wenn dem Lieblings-Geschmack des Publikums geschmeichelt wird, ohne daß man ihnen das schon Gewohnte bringt. Also erwarte ich darüber mehr. Auch kann ich unter einem Jahre solch' ein Opus nicht liefern.

Der Conte wird nun bald an die Reihe kommen; hinter Fausten ist ein Strich gemacht. Für diesmal mag er so hingehen.

Viel Glück auf die italienische Reise. Sie können immer im Vorbeigehn ansprechen, es wird allerlei abzuhandlen geben.

Herder ist Vicepräsident des Consistorii und läßt sich dies Geschäft angelegen sein. Uebrigens können Sie denken, was mir seine Nähe wieder auf's neue geworden sey.

Leben Sie indessen recht wohl. Lassen Sie bald wieder von sich hören.

Sie sollen auch einmal etwas von mir haben, das einer Zeichnung ähnlich sieht, nur müssen Sie sich gedulden.

Was macht Prof. Moritz?[1]) ich habe lange nichts von ihm gehört.

Weimar, den 2. November 1789.

G.

4.

Auch mir war es nicht angenehm, daß die jovialische Stimmung unterbrochen wurde, die Sie von Ihrer glücklichen Reise in meine kleine Stube brachten. Doch dünkt mich, das Wölkchen ging bald vorüber und die Tonkunst übte ihre Gewalt aus.

Ich habe der Idee nachgedacht, die Helden Ossian's auf's lyrische Theater zu bringen, es möchte gehn, wenn man die übrige nordische Mythologie und Zaubersagen mit braucht, sonst möchten die Nebel auf Morven schwerlich zu einer transparenten Decoration Gelegenheit geben: Ich habe schon einen Plan ausgedacht, den Sie hören sollen, wenn Sie mich besuchen.

Schicken Sie mir indeß die Büchelchen der Opern, welche seit dem Regierungsantritt des Königs gegeben worden und notiren mit wenigem, was Effect gethan. Ich muß wissen was schon da gewesen ist, damit ich suchen kann etwas Neues zu geben und den Herrn Collegen Moisé wo möglich zu übertreffen.

Jetzt bin ich ganz in der Naturgeschichte, weil ich auf Ostern einen kleinen botanischen Versuch herausgeben will, dieser muß noch vor Neujahr fertig, auch der achte Band meiner Schriften in's reine sein, dann soll mich nichts abhalten den famosen Conte auszustatten, daß er mit Ihnen die Reise in's gelobte Land antreten kann.

Vom Brennus verlangt mich auch zu hören, wenn ich Sie wieder sehe.

Richten Sie Sich auf einige Tage, Sie sollen ein freundliches Zimmer in meinem Hause bereitet finden.

Indeß leben Sie wohl und gedenken mein.

Weimar, den 10. Dec. 1789.

G.

5.

Wundern Sie Sich nicht, wenn ich den Schröder'schen Brief nicht gar so toll finde, wie Sie ihn finden. Ich wußte voraus, daß er so antworten würde, da ich seine Verhältnisse kenne. Ein deutscher Schauspieldirector wäre thöricht anders zu

---

1) Karl Philipp Moritz, geb. 1757 zu Hameln, war zuerst Hutmacherslehrling, besuchte dann die Schule in Hannover, studirte in Erfurt und machte darauf einen verunglückten Versuch, Schauspieler zu werden; ging nun nach Wittenberg und Dessau und wurde 1778 Lehrer in Potsdam. Nachdem er hier verzichtet hatte, kam er als Lehrer an's graue Kloster, später an's Kölnische Gymnasium in Berlin. Dann bereiste er England und Italien und lernte hier in Rom Göthe kennen. Er schloß sich gleich an ihn an und machte mit ihm kleine Spaziergänge in die umliegende Gegend. Bei der Zurückkunft von einem Spazierritt nach der Mündung der Tiber am 8. März 1786 hatte er das Unglück, auf dem von der Zeit ausgeglätteten und noch dazu von einem Staubregen schlüpfrig gemachten antiken Pflaster in der Gegend des Pantheon durch einen Sturz mit dem Pferde den linken Arm zu brechen. Mehrere Deutsche nahmen sich seiner bei diesem traurigen Zufalle auf's Freundschaftlichste an. Am thätigsten unterstützte ihn Göthe, der ihn täglich besuchte und pflegte. Dafür klärte er ihn während des Krankenlagers über die deutsche Prosodie auf; seine ausgeklügelte Rangordnung der Sylben diente letzterem als Leitstern bei der Uebersetzung der „Iphigenie" aus der rhythmischen Form in Jamben. Nach seiner Rückkehr aus Italien wohnte er einige Zeit bei Göthe, bis er eine Anstellung als Professor in Berlin fand; er starb 1793.

denken. Von Kunst hat unser Publikum keinen Begriff und solange solche Stücke allgemeinen Beifall finden, welche von mittelmäßigen Menschen ganz artig und leidlich gegeben werden können, warum soll ein Director nicht auch eine sittliche Truppe wünschen, da er bei seinen Leuten nicht auf vorzügliches Talent zu sehen braucht, welches sonst allein den Mangel aller übrigen Eigenschaften entschuldigt.

Die Deutschen sind im Durchschnitt rechtliche, biedere Menschen, aber von Originalität, Erfindung, Character, Einheit und Ausführung eines Kunstwerkes haben sie nicht den mindesten Begriff. Das heißt mit Einem Worte, sie haben keinen Geschmack. Versteht sich auch im Durchschnitt.

Den roheren Theil hat man durch Abwechslung und Uebertreiben, den gebildeteren durch eine Art Honettetät zum Besten. Ritter, Räuber, Wohlthätige, Dankbare, ein redlicher, biederer Tiers=Etat, ein infamer Adel u. s. w. und durchaus eine wohlsoutenirte Mittelmäßigkeit, aus der man nur allenfalls abwärts in's Platte, aufwärts in den Unsinn einige Schritte wagt, das sind nun schon zehen Jahre die Ingredienzien und der Character unserer Romane und Schauspiele.

Was ich unter diesen Aspecten von Ihrem Theater hoffe, es mag dirigiren wer will, können Sie denken.

Machen Sie es indeß immer zum Besten. Ihre Bearbeitung von Elmiren freut mich sehr und wünschte Sie hier bei mir schon am Claviere zu sehen. Nur verziehen Sie noch. Ich gehe wahrscheinlich der Herzogin Mutter entgegen, ist diese zurück, dann wird es in mehr als Einem Sinne das rechte Tempo sein hierher zu kommen.

Tasso haben Sie vielleicht schon.

Faust kommt Ostern und wird auch Ihnen manches zu thun geben.

Auch trete ich Ostern mit einem botanischen Werkchen meine naturhistorische Laufbahn an, in welcher ich wohl eine Zeitlang fortwandern werde.

Leben Sie recht wohl und schreiben bald wieder und grüßen Moritz.

Weimar, den 28. Febr. 1790.

G.

(Zwischen diesen beiden Briefen liegt Reichardt's zweite italienische Reise).

6.

Ihr Brief, mein lieber Reichardt, trifft mich in einer sehr unpoetischen Lage. Ich arbeite an meinem anatomischen Werkchen und möchte es gerne noch auf Ostern zu Stande bringen. Ich danke Ihnen, daß Sie Sich meiner emancipirten Kinder annehmen, ich denke nicht mehr an sie. Machen Sie damit, was Ihnen gut däucht, es wird mir lieb und recht seyn.

Eine große Oper zu unternehmen, würde mich jetzt viel Resignation kosten, ich habe kein Gemüth zu allem diesen Wesen, wenn es aber der König befehlen sollte, so will ich mit Vergnügen gehorchen, mich zusammen nehmen und nach bestem Vermögen arbeiten.

Auf Jery und Bätely verlange ich sehr, wie auch auf die andern Sachen.

An den Conte habe ich nicht wieder gedacht. Es können die Geschöpfe sich nur in ihren Elementen gehörig organisiren. Es ist jetzt kein Sang und Klang um

mich her. Wenn es nicht noch die Fideley zum Tanze ist. Und da können Sie mir gleich einen Gefallen thun, wenn Sie mir auf das schnellste ein halb dutzend oder halb hundert Tänze schicken aus Ihrem rhythmischen Reichthume, zu Englischen und Quadrillen. Nur recht characteristische, die Figuren erfinden wir schon.

Verzeihen Sie, daß ich mit solcher Frechheit mich an einen Künstler wende. Doch auch selbst das geringste Kunstwerk muß der Meister machen, wenn es recht und ächt werden soll.

Geht mir's dann im Tanze und Leben leidlich, so klingt ja wohl auch eine Arie wieder einmal an.

Kant's Buch hat mich sehr gefreut und mich zu seinen früheren Sachen gelockt. Der teleologische Theil hat mich fast noch mehr als der ästetische interessirt.

Für Moritz hoffe ich noch immer, er ist noch jung und hilft sich wohl durch. Grüßen Sie ihn herzlich.

Ihr Freund Schuckmann[1]) ist mir sehr lieb geworden. Sagen Sie mir: sitzt er in Schlesien so fest, daß er gar nicht zu verpflanzen wäre?

Leben Sie recht wohl. Diesen Winter komme ich schwerlich nach Berlin. Grüßen Sie die Ihrigen und lieben mich.

Weimar, den 25. Oct. 1790.

G.

7.

Die mir überschickte Species facti ist nicht tröstlicher als der Aufsatz eines Arztes, wodurch er beweist, daß nach allen Regeln der Natur und Kunst der Kranke habe sterben müssen, ich sehe den Gang der Sache recht gut ein und kann mich doch nicht enthalten zu wünschen, daß es anders sein möge, und da dieser Wunsch nicht erfüllt werden kann, so tritt unmittelbar ein anderer ein: daß auch diese Veränderung zu Ihrem Wohle gereichen möge. Schreiben Sie mir von Zeit zu Zeit, wie es Ihnen ergeht und was Sie für Plane haben.

Um die Partitur des Te Deum, ingleichen Claudine und Erwin und Jery, wenn das letzte Stück componirt ist, ersuche ich Sie und zugleich um Nachricht, was ich Ihnen für die Abschriften schuldig werde. Schicken Sie mir sobald als möglich die vier Stücke. Leben Sie wohl.

Weimar, den 10. März 1791.

G.

(Nach Antritt seines 3jährigen Urlaubs war Reichardt mit seiner Familie gänzlich nach Giebichenstein übersiedelt).

8

Sie haben sich also endlich nach einem gefährlichen Sturme auf ein ruhiges Plätzchen in Sicherheit gesetzt, wozu ich Ihnen vom Herzen Glück wünsche. Ich dachte wirklich nicht, daß es noch so gut abgehen würde. Mögen Sie recht lange diese Ruhe genießen. Die Partitur von Erwin und Elmire ist in meinen Händen. Das Geld

1) Fr. Frhr. v. Schuckmann, zuletzt preußischer Staatsminister, ein Freund Knebel's und Reichardt's und später des ganzen Weimarer Kreises, geb. 1755, gest. 1834.

dafür, wie auch für das Te Deum werde ich Ihnen nächstens überschicken. Die Aufführung jenes Stückes, sowie der Claudine wird wohl bis auf künftigen Winter anstehen müssen. Wir haben an Gatto einen trefflichen Bassisten und lebhaften Acteur. Uebrigens muß unsere Oper sich noch sehr verbessern. Wissen Sie nicht irgendwo eine Sängerin, mit der man Ehre einlegen könnte? Die arme Lebrun ist ihrem Manne bald nachgefolgt. Die beiden Leute habe ich sehr bedauert. Im Ganzen macht mir unser Theater Vergnügen, es ist schon um Vieles besser als das vorige und es kommt nur darauf an, daß sie sich zusammen spielen, auf gewisse mechanische Vortheile aufmerksam werden und nach und nach aus dem abscheulichen Schlendrian, in dem die mehrsten deutschen Schauspieler bequem hinleiern, nach und nach herausgebracht werden. Ich werde selbst einige Stücke schreiben, mich darinnen einigermaßen dem Geschmack des Augenblicks nähern und sehen, ob man sie nach und nach an ein gebundenes, kunstreicheres Spiel gewöhnen kann. Moritz hat mir einige sehr vergnügte Tage gemacht. So krank er war, so munter und lebhaft war sein Geist. Er hat sich in den wenigen Jahren, da ich ihn nicht gesehen habe, unglaublich ausgebildet und ist in allen denen Sachen, die er unternommen hat, wo nicht am Ziel, doch wenigstens immer auf dem rechten Wege. Ich habe fast Alles, was ich sowohl in der Kunst als Naturlehre und Naturbeschreibung vorhabe, mit ihm durchgesprochen und von seinen Bemerkungen manchen Vortheil gezogen. Seine Krankheit und die Kürze der Zeit hat ihn gehindert zu Ihnen zu kommen. Lassen Sie mich bald hören, wie Sie Sich in Ihrer neuen Lage befinden. Unter den Arbeiten, die mich jetzt am meisten interessiren, ist eine neue Theorie des Lichts, des Schattens und der Farben. Ich habe schon angefangen sie zu schreiben, ich hoffe sie zu Michaeli fertig zu haben. Wenn ich mich nicht betrüge, so muß sie mancherlei Revolutionen sowohl in der Naturlehre als in der Kunst hervorbringen. Beiliegendes Blättchen macht Sie auf einen Namen aufmerksam, der Ihnen künftig gewiß sehr ehrwürdig sein wird. Leben Sie wohl. Lips[1]) wird etwa in 14 Tagen mit meinem Bildniß fertig sein. Da er aber nach Kassel gehen muß, um es abdrucken zu lassen, so wird sich die Ausgabe desselben verziehen.

Weimar, den 30. Mai 1791.

G.

9.

Meine bekannte Schreibescheue hat diese Zeit her so mancherlei Entschuldigungen gefunden, daß meine Freunde wenig von mir gehört haben, ich ermanne mich heute, um auf Ihren Brief zu antworten. Ich freue mich Sie hier zu sehen, und wenn ich Ihnen gleich kein Quartier anbieten kann (der Schweitzer Meyer[2]), dessen Sie sich

1) J. H. Lips, ein beliebter Zeichner und Kupferstecher der Göthe'schen Zeit, geb. 1758, gest. 1817.

2) Heinrich Meyer aus Stäfa bei Zürich, Maler und Kunstforscher, war Göthe in Rom innig befreundet worden. Dieser wirkte ihm nach seiner Rückkehr beim Herzoge eine Unterstützung zu einem noch zweijährigen Aufenthalt und die Aussicht auf eine Anstellung in Weimar aus. Meyer kam nach Vollendung seiner Studien nach Weimar, wurde Göthe's Hausgenosse und 1806 Director der Zeichenschule. Er unterstützte Göthe in seinen Untersuchungen über die Farben und auch auf sein Urtheil über seine poetischen Arbeiten legte er besonderen Werth. Er, Göthe und Schiller, der ihn ebenfalls hochschätzte, stunden in freundschaftlichstem Verkehr.

aus Venedig erinnern, bewohnt meinen obern Stock), so sollen Sie doch übrigens auf das freundlichste empfangen sein; ich hoffe Zeit genug zu finden, die wichtigsten Angelegenheiten der fünf Sinne mit Ihnen abzuhandeln.

Mein optisches Wesen und Treiben empfehle ich Ihrer fortdauernden Aufmerksamkeit, es freut mich, wenn Sie die Art der Behandlung mehr als die Sache ergötzt hat. Sie werden in der Folge noch wunderbare Dinge zu sehen kriegen, und wenn ich mich nicht sehr irre, so wird die Neutonische Hypothese von diverser Refrangibilität der Lichtstrahlen, von ihrer Spaltung in sieben, oder Gott weiß wie viel, bunte, einfache Strahlen wie eine alte Mauer zusammenfallen, wenn ich nur erst ihr Fundament werde untergraben haben. Denn einer so wohlvertheidigten Vestung ist blos durch miniren anzukommen. Ich werde Versuch an Versuch stellen und die Theorie nicht eher vortragen, bis sie Jeder aus den Versuchen selbst nehmen kann und muß.

Lassen Sie uns die Akustik gemeinsam angreifen! Diese großen Gegenstände müssen von Mehreren aber zu gleicher Zeit bearbeitet werden, wenn die Wissenschaft fortrücken soll. Ich kann mich nicht genug auf die Chymie und auf den chymischen Theil der Naturlehre berufen. Eine Wissenschaft kann nie das Besitzthum eines einzigen werden und wenn sie es eine Zeitlang wird, so schadet auch ein solcher außerordentlicher Mensch, indem er nützt, oft Beides in gleichem Maaße. Ich muß nur langsam gehen, aber ich freue mich schon sehr über die Theilnahme, die thätige nämlich, die ich von allen Seiten bemerke. Besonders hat das Alter unter vielen Nachtheilen den Vortheil, daß es nur Jugend hinter sich sieht, die zum Neuen Lust hat. Gewiß, es war mit eine Absicht, als ich die Kärtchen zum Vortrag wählte, diese sinnlichen Eindrücke unter die Kinder zu verbreiten, ich hoffe, in einigen Jahren soll das alles anders aussehen. Lassen Sie uns conferiren und jeden von seiner Seite arbeiten, ich habe mich schon mit einem Maler und Mathematiker innig assoziirt und hoffe bald für die übrigen Fächer auch nahe und reine Verbindungen.

Leben Sie wohl und grüßen die Ihrigen. Schreiben Sie mir, wenn Sie kommen.

Weimar, den 17. Nov. 1791.

G.

(Reichardt hatte zu Anfang des Jahres 1792 seine dritte Reise nach Paris gemacht).

10.

Es war nicht ganz recht, daß Sie nach Ihrer Rückkunft mir nicht einige Nachricht von Ihrer Reise gaben und daß ich, da ich Sie noch tief in Frankreich glaubte, von andern Leuten erfahren mußte, Sie seien schon lange wieder zu Hause angekommen.

Vor meiner Abreise nach den kriegerischen Gegenden[1]) war meine Absicht Ihnen nochmals zu schreiben, und Sie beschleunigen diesen Entschluß durch Ihren Brief, für den ich Ihnen danke.

---

1) Göthe war bekanntlich vom Aug. 1792 bis Dec. und im Sommer 1793 längere Zeit von Weimar abwesend am Rhein, um mit dem preußischen Heere den Feldzug mitzumachen.

Es freut mich, daß Sie Ihre alte Neigung zum Cophta noch nicht verloren haben, und daß Ihnen die Vorstellung in Lauchstädt nicht ganz mißfallen hat, ich werde es wenigstens alle Jahre einmal als ein Wahrzeichen aufführen lassen. Die übrigen deutschen Theater werden sich aus mehr als einer Ursache davor hüten. Wie leicht würde es nun sein, eine Oper daraus zu machen, da man nur auslassen und reimen dürfte, man brauchte, weil die Geschichte bekannt ist, wenig Exposition, und weil das Lustspiel schon Commentar genug ist, wenig Ausführlichkeit: Allein, da man das deutsche Theater und Publikum von innen und von außen kennt, wo soll man den Muth hernehmen auch nur zu einer solchen Arbeit, und sollten Sie Ihre Bemühungen abermals verlieren, wie es bei Erwin und Elmire und bei Claudinen gegangen ist, die man auf keinem Theater sieht; die politischen und Autor-Verhältnisse, welche der Aufführung des Großcophta entgegen stehen, würden eben so gut gegen die Oper gelten und wir würden wieder einmal einen Stein in den Brunnen geworfen haben.

Ich schreibe jetzt wieder ein paar Stücke, die sie nicht aufführen werden, es hat aber nichts zu sagen, ich erreiche doch meinen Zweck durch den Druck, indem ich gewiß bin, mich auf diesem Wege mit dem denkenden Theil meiner Nation zu unterhalten, der doch auch nicht klein ist.

Genießen Sie der Ruhe, die Ihnen gegeben ist und erfreuen sich des Lebens mit den Ihrigen. Ginge nicht meine Reise in wenig Tagen südwärts, so besuchte ich Sie gewiß in der Zeit, wenn Schuckmann zu Ihnen kommt, den ich von Herzen liebe und ehre. Grüßen Sie ihn ja auf's Beste von mir.

Ich dachte, Ihnen aus meinen anderen kleinen Gedichten vor meiner Abreise etwas auszusuchen; es ist aber doch ganz und gar nichts Singbares darin. Es scheint nach und nach diese Ader bei mir aufzutrocknen. Sie würden sich aber auch darüber nicht wundern, wenn Sie meine neue Camera obscura und alle die Maschinen sähen, welche von Zeit zu Zeit bei mir entstehen. Es ist im Grunde ein tolles und nicht ganz wünschenswerthes Schicksal, so spät in ein Fach zu gerathen, welches recht zu bearbeiten mehr als Ein Menschenleben nöthig wäre. Wir wollen sehen, was wir noch darinnen thun können. Leben Sie recht wohl und grüßen Sie die Ihrigen.

Weimar, den 29. Juli 1792.

G.

(Reichardt hatte im August 1793 mit seiner Familie Giebichenstein verlassen und eine Reise nach Norden angetreten. Frau und Kinder blieben in Hamburg zurück, während er nach Stockholm weiter ging).

11.

So sind Sie denn, für mich wenigstens, unvermuthet aus unseren Gegenden geschieden, ohne daß ich Sie noch einmal gesehen und gesprochen hätte. Mögen Sie wohl und glücklich leben überall, wo Sie sich befinden. Von Ihrer Lebhaftigkeit hoffe ich, daß Sie uns doch einmal wieder erscheinen, Sie werden mich in dem alten Raume, immer mit unveränderter Gesinnung antreffen. Meyer ist noch immer bei mir und die ästhetischen Freuden halten uns aufrecht, indem fast alle Welt den politischen Leiden

unterliegt. Es wird viel in mancherlei Fächern gearbeitet. Haben Sie Dank für Erwin und Elmire, für die Zeichen Ihres Andenkens und Ihrer Neigung[1]).

Leben Sie recht wohl und lassen mich bald wieder von Sich hören. Ich möchte auch wohl in einer ruhigen Stunde ausführlicher sein über das, was ich treibe.

Leben Sie wohl.

Weimar, den 18. Nov. 1793.

G.

(Zwischen dem 11. und 12. Brief ist ein Zwischenraum von über zwei Jahren. Obwohl das Verhältniß zwischen Reichardt und Göthe sich nach und nach zu lockern begann, so ist doch nicht anzunehmen, daß die Correspondenz so lange unterbrochen blieb, und wir haben jedenfalls einige verloren gegangene Briefe zu bedauern).

12.

Ob ich gleich der Musikhandlung keinen Dank weiß, daß sie mich nicht wieder gemahnt hat, so ist es mir doch sehr angenehm, daß ich jetzt Gelegenheit finde, Ihre trefflichen Kunstwerke mit einer so guten Arbeit zu erwiedern, und wie ich hiermit den Werth der 16 Ducaten erhalten zu haben bescheinige, so erbitte ich mir gelegentlich über meine bisherige Schuld eine Quittung.

Claudine ist aufgeführt und ich habe mit Vergnügen Ihre Arbeit bei den Proben und der Aufführung wieder genossen, leider trafen so viele Umstände zusammen, daß das Publikum über diese Production zweifelhaft blieb und ich eine günstigere Constellation abwarten muß, um das Stück wiedergeben zu können.

Die Lieder zum Roman[2]) sind voll Anmuth und Bedeutung, bei einem vollkommenen Vortrage verfehlen sie gewiß ihre Wirkung nicht.

Auf Weihnachten erwarten wir den Darmstädtischen Hof, der bisher sich in Eisenach aufhielt, es möchte also wohl schwerlich zu einem Privat-Congreß die rechte Zeit sein.

Ich wünsche zu hören, daß Sie Sich wohl befinden und daß Ihre Angelegenheiten, an denen ich vielen Theil genommen, sich wieder in's alte Gleis begeben mögen.

Weimar, den 21. Dec. 1795.

Göthe.

Nachdem wir den Schicksalen, den äußern Verhältnissen und der künstlerischen Thätigkeit Reichardt's in der zweiten Periode seines Lebens bis zu seiner Entlassung gefolgt sind, möge nun eingehend derjenigen seiner Werke, deren Entstehung in die Jahre 1786—94 fällt, und von denen viele zu seinen bedeutendsten zählen, gedacht werden.

---

1) Reichardt hatte Göthe den Clavierauszug dieses Werkes dedicirt.

2) Wilhelm Meister's Lehrjahre. Frankf. und Leipz., 1795.

Ehe wir jedoch seine Schöpfungen einzeln betrachten, sei es uns vergönnt, einige schöne Worte von Marx über Reichardt und seine Bedeutung als Tonsetzer hier einzufügen. Sie finden sich in Nr. 28 der „Berliner Allg. mus. Zeitung", stehen einer Besprechung der Macbethmusik voran und lauten:

Eine Zeitung, verlangt man, soll zeitgemäß sein. Man will damit bisweilen zu ihrem ausschließlichen Inhalte Neues und Neuigkeiten bestimmen. Mag das Neue, wenn es überhaupt Erwähnung verdient, ein Vorrecht behaupten, welches das Aeltere zu seiner Zeit auch benutzt hat, dennoch darf uns für zeitgemäß gelten, die Erinnerung an würdige Leistungen früherer Zeit hin und wieder zu erwecken und dem Strome der Gegenwart lebendige Quellen der Vergangenheit zuzuleiten. Was heißt denn überhaupt in der Kunst Gegenwart und Vergangenheit? Wo ist die Gränze der einen und der andeen? Im Reiche des Geistes gibt es keine Gränze. Der Geist, das Leben der Menschheit sind nur Eins, ein durch alle Zeiten sich Fortbildendes. Die Welt und sich selbst zu erkennen, seine Kräfte, sein Leben an jener zu entfalten, das ist die Aufgabe des menschlichen Geistes in allen Individuen aller Zeiten, und wenn wir dieses wahre, ewige Leben des Menschen nicht überall erkennen, so ist das nur ein Beweis von der Unzulänglichkeit unserer Kräfte, auch in kleinen Regungen den großen alleinigen Trieb wahrzunehmen und auch die größten und scheinbar entlegensten Gestalten von dem einigenden Gesichtspunkte aus zu combiniren. Was wir aber so erkannt haben, das lebt vor unserem Geiste, und was ihm lebt, das ist uns Gegenwart.

So allein begreifen wir auch den Namen, der mit Zaubermacht und Zauberglanz den Jüngling lockt: Unsterblichkeit. Der Jüngling ahnet, daß zu groß für diese Lebensspanne, was er in sich trägt. Seinem Namen — dem Zeichen seiner selbst — seinen Werken, wie er sie geschaffen, möchte er ein langes Fortbestehen erringen. — Was ist ein Name, ein unbegriffenes Wort — was könnte er dem Unsterblichen gelten, der aus höherem Sein hernieder blickte, da der Körper selbst, das Eigenste, was der Erde zurückbleibt, ihm nichts mehr ist, ihm nicht sich erhält? Und welches Werk des Menschen bestünde in dem Leben und Glanze fort, die sein Schöpfer ihm verliehen? Die alten Dichter, denen das begeisterte Griechenland zujauchzte, werden jetzt kaum von Einzelnen vernommen und geliebt; die Götterbilder, einst Anbetung der Welt — jetzt aus ihren Tempeln entführt, von ihren Altären gestürzt, in den Vorrathskammern der Kunst bedeutungslos neben einander gestellt. Und die flüchtigste der Künste, Musik — kaum und selten hundert Jahre lebt ein Werk der Tonkunst im Herzen und Andenken des Volkes!

Doch wohl uns, daß dem so ist und daß eine gesichertere Unsterblichkeit gewiß des Künstlers harrt. Der Mensch gibt nichts auf, was ihm noch etwas gibt. Ein Kunstwerk hat uns seine Bestimmung erfüllt, wenn es uns seine Idee gegeben, wenn es das angeregt hat, was von ihm in uns anzuregen war. Es wird verlassen, wenn es seinen Geist den Menschen eingehaucht hat; wer könnte Anderes erwarten, wer machte sich zu Anderm anheischig — wer, der freier Geistesregung sich selbst bewußt ist, könnte wünschen, daß die lebendige Entwickelung des menschlichen

Geistes an seinem Werke erstarrte, bei ihm still stände? Mag denn ein Name nach dem andern verhallen, ein Werk nach dem andern vergehen: Der Geist eines Jeden wirkt fort. Was je gelebt hat, lebt unsterblich fort und erzeugt in's Unendliche Leben.

Dieser Unsterblichkeit ist auch Reichardt gewiß, mag immerhin sein Name jetzt weniger genannt werden, mag auch sein Bild noch nicht unser Pantheon, den Concertsaal zieren. Er ist unsterblich, denn er hat ein reiches Leben gelebt und reiches Leben angeregt.

Den Reichthum seines Geistes, seine Kenntnisse der Kunst legte er in den meisten, seine Liebe für die Kunst in vielen seiner Compositionen dar. Mögen diese zum Theil im Schooße der Vergessenheit schlummern — sie haben zu ihrer Zeit gelebt und durch ihren großartigen Sinn großartigere Behandlung der Tonkunst anregen helfen. Mehr — das volle Leben, ohne welches kein Kunstwerk vollendet zu nennen, finden wir in einigen Compositionen, und diese sind werth, dem musikalischen Publikum wiedergegeben zu werden, fähig, noch jetzt ihm viel zu gelten.

1. Instrumentalwerke:

Wir haben aus dieser Periode (1786—94) auffallend wenige Instrumentalwerke zu verzeichnen. Man sieht, Reichardt war zu sehr mit größeren und bedeutenderen Arbeiten beschäftigt, als daß er noch Zeit gehabt hätte, mit kleineren sich zu befassen. Vielleicht hatte er auch selbst erkannt, daß nach dieser Seite hin nicht seine Kraft lag und daß er mehr zum Gesang- als zum Instrumentalcomponisten berufen war.

Zu Ende des vorigen Jahrhunderts erschienen in Berlin bei dem thätigen J. C. F. Rellstab einige musikalische Sammelwerke, die für ihre Zeit von bedeutendem Interesse waren. Alle Berliner Componisten lieferten dazu Beiträge und auch Reichardt betheiligte sich lebhaft an den verschiedenen Unternehmungen.

Die wichtigsten dieser Sammlungen waren: „Claviermagazin für Kenner und Liebhaber" (1787), „Melodie und Harmonie" (1788), „Olla Potrida" für Clavierspieler. In allen finden sich Reichardt'sche Tonsätze: Lieder, Arien, Sonaten, Tänze und Arrangements. Da es uns nicht gelungen ist, uns in den Besitz dieser Sammlungen zu setzen, so vermögen wir mit Genauigkeit nicht anzugeben, welche Compositionen unseres Meisters zuerst in ihnen erschienen. Wir wissen nur, daß die pag. 380 bereits angeführte Sonate für Clavier und Flöte im dritten Vierteljahre des Claviermagazins

steht[1]) und daß eine andere Sonate für den Flügel und die Violine im Jahre 1788 bei Rellstab erschien und vielleicht ebenfalls eine der genannten Sammlungen ziert.

In der neuen Berlinischen Musikhandlung wurden wohl um das Jahr 1793 oder 94 noch edirt:

Sonates pour le Forte-Piano Nr. I—IV. (A. G. Es. B). Ganz unbedeutende und schwache Arbeiten.

2. Compositionen für die Kirche und den Concertsaal.

1) „Te Deum laudamus". (D dur). 1786. (Siehe pag. 464, 465 und 475). Es ist dies das sog. Krönungs- oder Huldigungs-Te Deum, eine der bedeutendsten Reichardt'schen Compositionen, doch nicht durchaus vollendet und von gleichem Werthe in allen Theilen, wie z. B. der „Cantus lugubris".

Das Werk besteht aus vier Sätzen: Ouverture (Moderato e maestoso) und Chor: „Te Deum laudamus" (Grave. $^4/_2$). Terzett[2]) für Sopran, Tenor und Baß: „Te ergo quaesumus" (C dur. Adagio). Chor: „Salvum fac populum tuum" (F dur. Grave. $^4/_2$). „Et rege eos" (Vivace ma non troppo. $^3/_4$), und: „Et laudamus nomen tuum" (Fuga. C). Schlußchor: „Dignare Domine" (D moll. C). „In te Domine speravi" (D dur. $^2/_2$).

Eigenthümlicher Weise beginnt Reichardt dieses „Te Deum" mit einer selbstständigen Ouverture, der man zwar große Züge nicht absprechen kann, die aber doch nichts weniger als kirchlich gehalten ist. Sie könnte vor jeder Oper stehen. Der Componist scheint bei der Anordnung dieses Werkes ebensowohl die Kirche, wie den Concertsaal im Auge gehabt zu haben, denn nur für den letzteren paßt eine solche Einleitung. Legt man an dasselbe den Maaßstab kirchlicher Musik an, so muß diese Ouverture entschieden als der schwächste Theil dieses „Te Deums" bezeichnet werden.

Großartig und gewaltig und bis auf den kürzeren Satz: „Et rege eos", auch würdig der Stätte für die sie bestimmt waren, sind die Chöre. Das Werk besteht durchgängig aus Doppelchören, die jedoch nicht achtstimmig zusammen klingen, sondern nur durch den Wechsel

---

[1]) Hiernach wäre die Bemerkung auf p. 380 zu berichten, welche angibt, daß diese Sonate sich in: Melodie und Harmonie findet.

[2]) Im zweiten Hefte der „Cäcilia" gedruckt.

des Eintritts wirken sollen. Der Reichardt'sche eigenthümliche, breite und vollklingende Chorsatz bildet auch hier die Basis der Chorwirkung, aber es finden sich zahlreichere polyphone Stellen, wie in andern Werken, und besonders ist die Fuge außerordentlich fließend und wohlklingend und nicht ohne Benützung aller Kunstmittel gemacht. Das: „Et laudamus nomen tuum" und: „In te Domine speravi" sprechen dafür, daß er, wenn er wollte, auch die polyphone Stimmführung mit größter Gewandtheit und Sicherheit zu handhaben wußte.

Das Terzett mit obligatem Cello und zwei sehr schön und glücklich benützten Hörnern klingt etwas weltlich und opernmäßig. Es ist ein mehr angenehmer als tiefer Satz, in dem jedoch die Singstimmen meisterhaft geführt sind.

Man darf bei Beurtheilung solcher Kirchencompositionen nicht von protestantischem Standpunkte ausgehen und nicht einen zu strengen Maaßstab anlegen. Reichardt's „Te Deum" ist trotz unserer Anfangs ausgesprochenen Ausstellungen entschieden ernster und kirchlicher gehalten, als z. B. diejenigen von J. Haydn und Mozart und sehr vieler anderer, durch ihre Werke für die Kirche berühmt gewordener katholischer Tonsetzer.

Dem großen Chore entspricht ein sehr wirkungsvoll behandeltes und für jene Zeit ungewöhnlich vollständiges Orchester. Außer den Streichinstrumenten sind 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Clarinetten, 4 Fagotte, 4 Hörner, 2 Trompeten, 3 Posaunen und Pauken verwendet. Ein besonderer Vorzug des Werkes scheint uns darin zu liegen, daß gegen das Ende hin die Sätze immer bedeutender und gehaltvoller werden[1]).

2) „Le Rétablissement de l'académie des Sciences à Berlin. Ode de Fréderic le Grand. 1787". (Siehe p. 464) Dieses Werk, für Solo und Chorstimmen mit Orchester, ist eine feurige, schwungvolle Composition, die, wie Alles was unser Meister unter dem Einflusse der Erinnerung an Friedrich den Großen schrieb, in reinster Begeisterung empfangen zu sein scheint. Ein kurzes Recitativ (Maestoso. $^4/_4$. C dur) bildet die Einleitung; dann folgt ein Solosatz des Soprans (Moderato), dessen Melodie später der Chor aufnimmt und, vollständig harmonisirt, weiter führt. So wechseln fortwährend Solo- und Chorsätze. In den letzteren haben die Stimmen

---

[1]) Die Partitur dieses Werkes in Abschrift wird von Reichardt im „Kunstmagazin" für 10 Louisd'or ausgeboten.

größere Beweglichkeit als in irgend einer andern der bisher von uns angeführten Reichardt'schen Chorcomposition; besonders sind die Bässe kräftig und belebt gehalten. Man merkt, daß der Componist den königlichen Cellisten, der sicherlich die ersten Proben dieses Werkes mitgemacht hat, in Feuer und Flamme setzen wollte. Einzelne Hornsätze geben dem ersten Theile etwas ungemein Frisches und Klares, und als Gegensatz zu den bewegten und durchaus polyphon gehaltenen Chorstimmen wirken weiche, getragene Solosätze sehr gut. Das Andante (F dur. 3/4) mit seiner Begleitung von Blasinstrumenten ist wie alle ähnlichen Zwischensätze, in andern Reichardt'schen Werken vortrefflich und in dem vorliegenden Falle auch sehr schön gearbeitet. Ein aus Motiven des ersten Theils construirter Satz schließt das Werk ab.

Diese Composition erschien im Jahre 1800 bei J. F. Unger in Berlin mit noch einer andern zusammen im Druck unter dem Titel: „Deux Odes de Fréderic le Grand mises en musique par son maitre de chapelle Jean Frédéric Reichardt et dédicés a toutes les Academies et Instituts des Sciences et des Arts".

Die zweite Ode ist voraussichtlich etwas später componirt, doch da wir nicht im Stande sind mit Sicherheit den Zeitpunkt ihrer Entstehung anzugeben, so lassen wir eine kurze Besprechung derselben hier sogleich folgen. Vielleicht hat sie Reichardt zu dem von ihm beabsichtigten Concerte des Jahres 1788 geschrieben. Sie trägt die Ueberschrift:

3) Les troubles du Nord.

Oft wenn wir den Schöpfungen längst geschiedener Tonsetzer lauschen, an ihren Werken uns erfreuen und so zu sagen die Geister von Männern uns heraufbeschwören, die längst im Reiche der Schatten wandeln, so gemahnt uns unsere Thätigkeit an diejenige unermüdlicher Reisenden, die in fernen Ländern unter den Ruinen in Staub und Trümmer zerfallener Städte emsig forschen und suchen nach Schätzen der Kunst und der Cultur, die da möglicher Weise noch vergraben liegen und ihrer Wiedererweckung harren könnten. Von Zeit zu Zeit bringt plötzlich die Kunde von seltenen Fünden und unschätzbaren Entdeckungen zu uns. Bald tritt dem Forscher, tief eingeschlossen in den geheimnißvollen Räumen einer halb vom Wüstensand bedeckten Pyramide, ein mehrere Jahrtausende altes Wandgemälde entgegen, das in einer Farbenpracht prangt, vor der alle Schöpfungen neuerer Kunst erbleichen müssen. Bald wieder werden unter Staub und Trümmern

die Jahrhunderte angehäuft haben, herrliche Säulenknäufe oder die Bruchstücke von Götterbildern zu Tage gefördert, die in ihrem Zustande von Zerstörung noch zur Bewunderung und zum Staunen zwingen. Man braucht nur den Ausgrabungen in Pompeji allein zu folgen und die Schätze des Kunst- und Gewerbefleißes, die an dieser einzigen Stelle im Laufe der Jahre gewonnen wurden, zu überblicken, um zu dem Zugeständniß bewogen zu werden, daß die Summe dessen, was an herrlichen Erzeugnissen der Kunst und der Cultur uns noch verborgen sein mag, ungeheuer genannt werden darf.

Zu dem gleichen Ergebniß wird derjenige kommen, der auf musikalischem Gebiete den Weg rückwärts in vergangene Tage einschlägt. Nicht nur des Guten, sondern des Trefflichen und Ausgezeichneten Vieles wird sich ihm bei jedem neuen Schritte darstellen. Allerdings ist der Tonsetzer schlimmer daran, als irgend ein anderer schaffender Künstler. Werke der Poesie und der wissenschaftlichen Forschung, der Malerei, Sculptur und Architectur können wir genießen, sobald sie uns einmal vor die Augen zu treten vermögen. Aber welche Verbindung von Kräften und Mitteln gehört dazu, um eine musikalische Schöpfung zur Darstellung, zum Verständnisse zu bringen? Es ist daher erklärlich, daß Compositionen für die Kirche, die Oper und die Kammer, die wir unbedingt zu den vorzüglichsten Gaben des Genie's zu rechnen haben, zurückgedrängt und vergessen werden, denn auch das Neue hat eine Berechtigung auf ein, wenn auch nur ephemeres Dasein, und auf das Bestreben, zur Darstellung zu gelangen. Trotzdem aber, daß wir so unendlich reich an Meisterwerken aller Art sind und täglich so Vieles neu producirt wird, hört man Musikvereine, Theaterdirectoren und Concertunternehmer über Mangel klagen, und überblickt man die Summe dessen, was aufgeführt wird, so begegnet man immer wieder denselben Piecen. Um diesem fühlbaren Mangel, wie man sich auszudrücken beliebt, abzuhelfen, wirft sich das junge Geschlecht mit einer wirklichen Wuth auf Compositionen in allen Branchen, thürmt Berge von neuen Werken auf und kommt zu spät gewöhnlich zu der Einsicht, daß Ausgezeichnetes und Lebensfähiges nur in sehr seltenen Fällen gedeiht und daß man Mühe und Zeit meist nutzlos verschwendet hat. Dieses Componiren aber in den Tag hinein, dieses Streben, um jeden Preis dem eigenen Namen ein, wenn auch nur bescheidenes Plätzchen in einem Musikcatalog zu erringen, hat einen großen Nachtheil. Je sündfluthartiger die Masse des Mittelguts, des Schwachen, Unbedeutenden und

Schülerhaften anschwillt, um so schwerer wird es dem Bessern und Guten durchzudringen, und da sich alljährlich schlammartig immer größere Quantitäten neu hinzugekommener Compositionen ablagern, so wird es von Jahr zu Jahr unmöglicher, unter dem berghoch sich anhäufenden Schutt und Staub der Werke, welche der Vergessenheit anheimfallen, auch nur das Ausgezeichnetste und Vorzüglichste hervorzuziehen und zu retten. Schon der alte Thibaut in Heidelberg hat im Jahre 1825 in seinem schätzbaren Buche: „Ueber Reinheit der Tonkunst“ darauf hingewiesen, daß es nun an der Zeit wäre, sich einmal des bereits Vorhandenen zu erfreuen und mit neuen Werken einzuhalten. Man vermöge zu keinem Genusse mehr zu kommen. Die musikalische Productivität vor 50 Jahren war aber eine winzige im Vergleiche mit der unserer Tage. Wo soll das noch hinaus? Und dabei bleibt zu bedenken, daß mit der Quantität, die in ihrem Hereindrängen wahrhaft schwindelerregend und erstickend an uns herantritt, der Kern und Gehalt des uns Gebotenen immer mehr verwässert. Wie Thibaut seiner Zeit, so möchten wir heute den Tonsetzern zurufen: „Haltet ein mit eurem Segen!“

Wir verkennen sicherlich das Gute, welches die Gegenwart uns bringt, nicht, noch werden wir gegen die Berechtigung, die jedem Sänger es gestattet seine Stimme zu erheben, Einspruch thun, und ferne sei uns jene Griesgrämigkeit, die sich von dem neuen, frischen Leben abkehrt und nur das schön und gut findet, was alt, moderig und staubig ist; aber als erste Pflicht der musikalischen Geschichtsforschung müssen wir die anerkennen, die Aufmerksamkeit und das Interesse unserer Zeit immer wieder dahin zu lenken, wo wirklich Schätze zu heben sind: zu den großen Meistern der Vergangenheit und zu ihren Schöpfungen. Den Lebenden stehen ohnedem Mittel und Wege genug zu Gebote, um für sich selbst sorgen zu können.

Zu all' diesen Betrachtungen hat uns das vorliegende Werk Reichardt's angeregt. Wie dankbar müßte dessen Ausführung für jeden Chorverein sein, aber es ist spurlos verschwunden und vielleicht kennt kein Chordirector mehr dessen Existenz. Allerdings wird die Aufführung Reichardt'scher Chorwerke durch den Umstand erschwert, daß sie alle sehr hoch liegen. Aber dem kann man ja im Nothfalle abhelfen und zudem kommt unsere Zeit, die auf tiefere Stimmung ohnehin dringt, der Wiederaufnahme älterer Werke dadurch entgegen.

Wir lesen nur von Einer Aufführung der Composition: „les

troubles du nord". Reichardt dirigirte sie selbst in einem am 25. März 1804, von dem Kammermusikus und berühmten Violinspieler Carl Möser im Concertsaale des Nationaltheaters gegebenen Concerte. Man bedauerte damals, daß man bei dem sonst mit Beifall aufgenommenen Werke nicht den Originaltext gelassen, sondern eine von Herklots gefertigte Uebersetzung der Musik unterlegt hatte. Doch versöhnte man sich auch damit, als die Sopranistin, Mad. Eunicke, den letzten Vers: „Herbei ihr Götter der Lust", mit unübertrefflichem Reiz vortrug. Vielleicht sind um des französischen Textes willen, der doch unsern Chorvereinen nicht geläufig ist, beide letztbesprochenen Werke so wenig bekannt geworden.

4) „Cantata per giorno natalizio della Principessa Frederica di Prussia". Poesia di Metastasio. 1787[1]).

5) „Il consiglio". Cantate di Metastasio. 1788[2]).

6) „Amor timido". Cantate di Metastasio. 1788[3]).

Vielleicht gehört in diese Zeit auch:

7) „Arianna abbandonata". Cantate. Poesia dal Sign. Sanseverino.

8) „La Danza". Cantate a due voci di Metastasio. St. Petersburg e Penig presso F. Dienemann e Comp.

Letzteres Werk allein liegt uns von den vorstehend aufgeführten Nummern vor. Es ist ein Wechselgesang zwischen „Nice e Tirsi", eine kleine Hirtenscene, wie sie im vorigen Jahrhundert zahllos entstanden sind und in den höheren Kreisen vorzugsweise beliebt waren. Metastasio stellt in den zwei Personen eine erbärmliche männliche Figur, schwachmüthig, schwachgläubig, zweifelnd und eifersüchtig, ohne Wollen und Entschluß und ein liebeglühendes, wirklich ideal gehaltenes Mädchen dar, das durch die Gewalt seiner Empfindungen und die holdselige Naivetät des Ausdrucks sofort bezaubert und für sich einnimmt. Wie die zwei Charactere, so ist auch Reichardt's Musik, je nachdem Thirsis oder Nina singt, gänzlich verschieden. Abgesehen von den Recitativen, die wie immer bei Reichardt vortrefflich declamirt sind, bleiben die Melodien des Thirsis immer etwas steif und trocken. Der Componist, das erkennt man sogleich, vermag sich für den langweiligen Winsler nicht zu begeistern. Dagegen gehören die Weisen der

---

1) Die Partitur für 2 Louisd'or ausgeboten.

2) Die Partitur für 2 Louisd'or ausgeboten.

3) Die Partitur für 2 Louisd'or ausgeboten.

Nina zu dem süßesten und lieblichsten, was er geschrieben hat. Das Ganze ist im Accompagnement sehr einfach gehalten, aller Reiz liegt blos im Gesange und das Stück würde für eine ächt italienische Composition gelten können, wenn man es nicht unmittelbar herausfühlte, daß der Tonsetzer wärmer und tiefer empfunden hat, als gewöhnliche italienische Melodienschreiber es thun. Ein hübsches Duettino, aber in der Form ganz in italienischer Manier gehalten, schließt die Pieçe.

9) „Ode" auf die Genesung der Prinzen von Preußen[1]).

Die Poesie ist aus Klopstocks „Ode" auf die Genesung des Königs von Dänemark gezogen (1789). (Clavierauszug im 2. Hefte der „Cäcilia". Partitur abschriftlich vom Componisten für 6 Louisd'or ausgeboten. Eine gedruckte Partitur erschien 1792).

Wie das „Te Deum" hat auch dieses seiner Zeit als Kirchenmusikstück[2]) sehr beliebt gewesene Werk den Vorzug, daß die Sätze in ihrer Aufeinanderfolge immer bedeutender erscheinen, je mehr es dem Ende zugeht. Die Chöre sind durchaus homophon, es wäre sehr zu wünschen, daß ein Motiv des Baßes im letzten Satze von den andern Stimmen aufgenommen und thematisch verarbeitet würde. Das Orchester ist stellenweise in dieser Composition feiner und wirkungsvoller benützt als in irgend einer andern der seitherigen Reichardt'schen Tonsätze.

Das ganze Werk zerfällt in fünf Nummern: 1) Chor. (Grave $^2/_2$. C dur): „Laßt dem Erhalter unserer Geliebten uns freudig danken". (Allegro ma non troppo $^2/_2$): „Dir sei der Ruhm, der Dank und Preis". Dieser Chor vermag durch seine breiten und hellklingenden Accorde wohl eine Massenwirkung zu machen, aber er ist arm an Gedanken und es fehlt ihm an wirklichem Gehalte. 2) Soloquartett. (Andante $^3/_4$. F dur): „Thränen der Wonne". Sehr schön, tief empfunden und äußerst angenehm und lieblich in seiner Wirkung; besonders ist hier die Instrumentation sinnig und klar. 3) Chor mit Sopransolo. (Moderato C. g moll): „Mengen erlagen". Blos vom Streichquartett begleitet, aber schön gearbeitet und von guter Erfindung. 4) Chor mit Baß- und Tenorsolo. (Moderato $^6/_4$. Cmoll):

---

[1]) Siehe p. 475.

[2]) Ein für den gewöhnlichen Gebrauch zu benützender Text war von Jani, Rector in Eisleben verfertigt.

„Der jetzt die Völker, daß er sie würge, dem Schwerte zuführt". Für eine mächtige Baßstimme berechnet, sehr sinnreich instrumentirt und mit trefflich wirkenden Chorsätzen. 5) Chor (Grave e fortissime $^4/_2$. C dur): „Fallet mit Jauchzen vor dem Erbarmer auf's Antlitz". Groß und prächtig. Den Schluß bildet die Wiederholung des Allegro's aus dem ersten Chor.

Diese „Ode", wie der „Cantus lugubris" und der in Bälde zu besprechende „Morgengesang" sind Tonstücke, die heute noch im Repertoire eines jeden Gesangvereines stehen sollten. Sie würden jedes Concertprogramm zieren.

10) Choral: „Wohin mein Auge", à 4 voci mit Orchester.

11) „Der Trauernde am Kreuze Jesu". Cantate. (Auch unter dem Titel: „Trauer-Ode am Kreuze Jesu").

12) „Seize Chorals" composés par Messieurs Reichardt, Gürrlich, Zelter, Kunst (soll Kunzen heißen) etc. 1792.

Diese Choräle waren für das 1791 bei G. Fr. Starke in Berlin erschienene und von D. Chodowiecki mit einem schönen Titelkupfer geschmückte neue Gesangbuch bestimmt, das in den französischen Kirchen zu Potsdam und Halle eingeführt wurde[1]). Man glaubte den Liebhabern der Musik durch die Publication dieser kleinen Sammlung ein Vergnügen zu machen, nicht allein weil sich die Tonsätze durch Schönheit der Melodie und Harmonie auszeichneten, sondern auch weil es die ersten waren, die für die französische Kirche in den brandenburgischen Staaten geschrieben wurden. Bisher hatte man nur die alten Cl. Godimel'schen Psalmmelodien benützt.

Das in Rede stehende Heft enthält drei schöne und würdige Compositionen von Reichardt. Hymne[1]: „O suprême grandeur!" (A. $^4/_4$). Cantique[8]: „En Dieu seul je me confie". (F. $^4/_4$). Cantique[27]: „A mon secours mon coeur t'appelle".

13) 3 Trauergesänge für die Singacademie componirt:

a) „Traure um die Traurenden". Aus einem alten Rabbinen. Im ersten Hefte der „Cäcilia". b) „Sanft wehe

---

[1]) „Receuil de Pseaumes, d'Hymnes et de Cantiques". Dieses Gesangbuch ist nicht zu verwechseln mit dem folgenden: „Les Psaumes de David. En vers. Aux d'epens de la Compagnie du Consistoire et de l'ecole de Charité a Berlin". 1759 und 1762. Imprimé par Chr. M. Vogel, das ebenfalls ein schönes Titelkupfer von D. Chodowiecki hat.

im Hauch der Abendluft". Am Grabe eines Kindes, von Matthison. Im dritten Hefte der „Cäcilia". c) „Schlummere sanft". Der erste dieser drei Gesänge ist besonders schön und ergreifend und wird noch heute häufig und mit Vorliebe gesungen. Aber auch der zweite wäre einer gleichen Beachtung und Auszeichnung werth.

14) Hymne. Milton's „Morgengesang", für die Berlinische Singacademie des edlen Meisters C. Fasch, für 4 Solostimmen und das Chor componirt und jetzt auch mit einem vollständigen Orchester begleitet, zu doppeltem Gebrauch in vollständiger Partitur herausgegeben. (Milton's „Morgengesang" nach Herder's Uebersetzung wurde Anfangs der neunziger Jahre componirt. Ein theilweiser Clavierauszug steht im vierten Hefte der „Cäcilia". Die Partitur erschien um das Jahr 1809 in Cassel im Selbstverlage des Autors).

Von seiner ersten italienischen Reise brachte Reichardt unter andern Musikstücken eine 16stimmige Messe von Orazio Benevoli mit, die er als etwas Außerordentliches sogleich seinem alten Freunde Fasch mittheilte. Den über allen möglichen musikalischen Problemen und Kunststücken grübelnden musikalischen Mathematiker interessirte das Werk auch so sehr, daß er es sich sofort copirte. Während er daran abschrieb und Gelegenheit fand eine Menge Schreibfehler zu entdecken, vertiefte er sich zugleich so in dasselbe, daß er den Entschluß faßte, ein ähnliches Werk selbst zu schaffen. Seine alte Neigung für den vielstimmigen Satz erwachte mit aller Gewalt; er erkannte, daß in der polyphonen Vielstimmigkeit eine Kraft läge, die durch andere Kunstmittel nicht zu erreichen wäre, und daß es kein eitles Unterfangen sei, 16stimmig, besonders wenn der Satz 4chörig gehalten wurde, zu schreiben. Seiner Ausdauer und seinem Fleiße gelang es auch bald alle Schwierigkeiten zu überwinden und sein Hauptwerk, die große 16stimmige Messe zu vollenden. Aber nun, wie sie unter den damaligen schlechten Chorgesangszuständen zur Aufführung bringen? Man versuchte es zuerst mit den kgl. Sängern, aber diese schauderten sogleich vor solcher Mühe und Anstrengung zurück und ebensowenig gelang es 1785 den Schülerchören unter Lehmann's Leitung auch nur annähernd damit zu Stande zu kommen. Der arme, kranke Meister gab die Hoffnung auf, je sein Werk selbst zu hören.

Im Jahre 1789 unterrichtete er Fräulein Charlotte Dietrich, die im Hause ihres Stiefvaters, des Geh. Rathes Milow wohnte. Hier versammelten sich öfters mehrere Musikfreunde, deren Zusammen-

künfte bald regelmäßiger wurden, so daß ein kleines Vocalconcert sich bildete. Das war unserm alten Herrn, der diese Unterhaltungen dirigiren konnte, eine Freude, die neue Lebenskraft in seine Adern goß. Schon im Sommer 1790 bestand die Gesellschaft aus 11 Personen: 4 Soprani, 4 Alti, 1 Tenor und 2 Bäße. Bald wurde der Gartensaal des Herrn Milow für sie zu enge; die Wittwe des Generalchirurgen Voitus bot ein größeres Local an (1791—92), aber auch dies reichte bald nicht mehr aus, alle Theilnehmer zu fassen, und nun erhielt der Verein auf seine Bitten die Erlaubniß, einen Saal im kgl. Academiegebäude zu seinen Uebungen benützen zu dürfen. So entstand die berühmte Berliner Singacademie, die herrlichste Anstalt ihrer Art und eine Mutter und ein Muster unzähliger anderer. Als Fasch 1800 starb, zählte sein Gesangverein bereits 147 tüchtige Mitglieder. Die Singacademie verdunkelte bald alle andern Berliner Concertinstitute. Fasch widmete ihr alle seine Zeit, er war unermüdlich thätig für dieselbe, componirte, übte und arbeitete unausgesetzt für sie. Am 23. April 1793 konnte er endlich auch, 10 Jahre nach der Vollendung des Werkes, mit dem Einstudiren der 16stimmigen Messe beginnen und so erlebte er doch noch die Freude, sie selbst zu hören.

Reichardt, der sich für das schön aufblühende Institut lebhaft interessirte, bethätigte seine Achtung und Neigung für dasselbe durch verschiedene Compositionen, die er eigens für die Singacademie schrieb. Die bedeutendste derselben ist der „Morgengesang". Anfangs war diese Composition nur für Singstimmen allein angelegt, später fügte der Componist eine Orchesterbegleitung hinzu. Allerdings sah er sich in einer freien Behandlung der Instrumente in Folge dieser Verfahrungsweise sehr gehemmt, aber dennoch muß man gestehen, daß er mit dem größten Geschicke alle Hindernisse zu überwinden wußte und Gesang und Orchester so zusammenwirken läßt, daß man nur schwer ein späteres Hinzutreten des letzteren herauszufühlen vermag. Die Singacademie hat, wenigstens so lange Zelter ihr als Dirigent vorstand, mit Vorliebe dieses schöne ihr gewidmete Werk gesungen. Der wackere Zelter berichtet an seinen Freund Göthe am 29. August 1821: „Gestern Abend ist Dein Geburtstag in der Singacademie durch Milton's Morgengesang gefeiert worden". Wie sinnig und glücklich erscheint die Wahl dieses Stückes gerade für diesen Tag. Dann schreibt er später am 5. März 1828 wiederum an denselben: „Gestern Abend (4. März) nach 5 Uhr, als die Singacademie schon beisammen

war, ließ sich die Hoheit (Erbgroßherzogin von Weimar) im Stillen durch den Kammerherrn von Oelsen bei uns anmelden und zugleich allen Aufstand verbieten. Unsere Beleuchtung, wenn wir ohne hohe Gäste sind, ist nur nothdürftig; doch ließ sich's noch schaffen, die Hofloge zu erleuchten. Reichardt's „Morgengesang" (nach Thomson, (?) von Bürde (?) übersetzt), der lange gelegen hat, war zu Wiederergänzung des jährlichen Repertoriums schon ausgegeben und nun galt es das Gewehr anzuziehen; denn das Stück ist nicht leicht. Das ist nun der Vortheil, ja der Vorzug der Singacademie, daß ich den Chor, ohne viel Schulmeisterei, von Woche zu Woche gehen, ja schlendern lassen kann; wenn's aber gilt und sie wissen, daß ich's meine, so läßt sich keiner lumpen und ich selber mache wohl eher einen Fehler, den sie alle recht gut merken, ja sich's wissen.

„Der Psalm hält eine kleine Stunde. Nach der Musik ließ mich die Hoheit in die Loge kommen und wies sich wie eine ordentliche Musikverständige aus, wiewohl sie sich zu wundern schien, daß Reichardt solchen Styls und solchen Werkes mächtig gewesen wäre. Das hat mich wahrhaftig erfreut von einer vornehmsten Kennerin zu hören, deren man hier nicht gewohnt ist: denn Reichardt ist kein Lump. Sein Talent war recht musikalisch, nur nicht hinlänglich hier für ihn zu thun. Darüber hat ihn sein politisches Treiben ersäuft. Wasser hat keine Balken; er wollte steigen, wie? wo? und — versank".

Es ist traurig die Bemerkung machen zu müssen, daß man Reichardt nach so vielen glänzenden musikalischen Thaten, deren er sich jedenfalls rühmen darf, schon im Jahre 1828 zu den ganz vergessenen und mit einer unbegreiflichen Geringschätzung behandelten Componisten zählte, dem man, wie wir aus dem Munde der hohen Dame vernehmen, die nun Gelegenheit gehabt hatte eines seiner großen Werke zu hören, etwas Rechtes gar nicht zutraute. Wir werden später Gelegenheit finden, auf die Einflüsse, wie sie namentlich am Weimarer Hofe gegen Reichardt sich kund gaben, ausführlicher zurückzukommen.

Der „Morgengesang" wurde im Jahre 1835 bei dem von Mendelssohn dirigirten niederrheinischen Musikfeste in Cöln aufgeführt. Dieser Aufführung verdanken wir einige Urtheile dieses sonst so strengen Meisters über Reichardt überhaupt und über das vorliegende Werk insbesondere, die wir uns freuen hier folgen lassen zu können.

Mendelssohn schreibt an seinen Vater von Bonn aus am 28. Dec. 1833:

„Um doch einmal auf die vielbesprochene Correspondenz von Göthe und Zelter zurückzukommen, so ist mir eines aufgefallen. Wenn über Beethoven oder sonst Einen schlecht, über meine Familie unziemlich und über vieles langweilig gesprochen wird, so läßt mich's sehr kalt und ruhig; aber wenn von Reichardt die Rede ist und Beide über ihn so vornehm thun und urtheilen, so weiß ich mich vor Aerger nicht zu fassen, obwohl ich mir es selbst nicht erklären kann. Sein Morgengesang muß leider für diesen Sommer noch ruhen, aber beim nächsten Musikfeste, wo ich bin, soll er gewiß auch sein".

Und später an denselben, Düsseldorf, 3. April 1835:

„Auch mit dem Morgengesange habe ich Arbeit gehabt, da Vieles darin geändert werden mußte, was bei den hiesigen Mitteln unmöglich ausgeführt werden kann; er hat mir aber dabei von Neuem ungemein gefallen, namentlich der Stern, der Mond, die Elemente und der ganze vortreffliche Schluß. Bei den Worten: „und schlich in dieser Nacht" u. s. w. wird es so romantisch und poetisch, daß mich's jedesmal von Neuem ergreift und erfreut; darum macht mir es Vergnügen, solch' einem noblen Mann einen Dienst erweisen zu können. Die vom Comité wunderten sich sehr, als ich behauptete, es sei schön, und wollten kaum daran, allein sie waren dann doch zu Allem zu bereden".

Späterhin, im Jahre 1844 wurde der „Morgengesang" nochmals in Cöln in einem Abonnementsconcert aufgeführt. Seit dieser Zeit schweigen die Concertberichte völlig über dieses Werk. Sollte man auch in Berlin, in der Singacademie dasselbe ganz vergessen haben?

Wir folgen in der eingehenden Betrachtung dieses Werkes einer im dritten Jahrgange der „Berliner Allg. mus. Zeitung" für 1826 befindlichen Besprechung von Galliani, deren Ansicht und Auffassung wir uns vollkommen anschließen.

„Nirgends — so heißt es in derselben — hat sich wohl der Einfluß des Lebens auf die Kunst entschiedener ausgesprochen, als in zwei Männern, die der Grundlage nach vielleicht nahe verwandt waren, so verschieden und entgegengesetzt sie sich auch in ihren Kunstwerken darstellen — Palestrina und Händel. Beide voll des regsten menschlichen Gefühls, voller Kraft und Hoheit und von der Idee der christlichen Religion so erfüllt, daß in ihren musikalischen Darstellungen der Geist derselben concentrirt scheint. Und doch — wie verschieden sind beide! Hier reiner Catholicismus,

dort reiner, abgeschlossener Protestantismus. Hier Ahnung, dort Verheißung; hier heiliges Geheimniß, dem Ungeweihten verschlossen, dort alles erfüllende, alles belebende Klarheit, der laute Ausspruch der vereinten Christengemeinden. So stellen diese Männer, die gleiches Streben beseelt, die christliche Religion von den zwei entgegengesetztesten Gesichtspunkten aus dar. Alle spätern Kunstwerke, welche dieselbe ebenfalls zum Gegenstande haben, lassen sich einem dieser Punkte unterordnen. Erst in neuerer Zeit tritt den aus den angegebenen Richtungen hervorgegangenen, das innerste Gemüthsleben des christlichen Glaubens versinnlichenden Tonwerken der früheren Perioden, eine Kunstschöpfung entgegen, die im Gegensatze zu ihnen rein deistisch genannt werden kann. Es stellt die Idee der Gottheit dar, gefunden in der Anschauung der Natur. Die Ausführung dieser Idee Seitens des Dichters besteht in der Aufzählung einer Reihe bedeutender, zum Theil in Contrast gebrachter Gegenstände, welche den Schöpfer verkünden. Für musikalische Behandlung eignete sich das Gedicht wegen seiner Einfachheit im Ganzen und in den einzelnen Theilen; es ist gleichsam eine Skizze, deren Ausführung die Musik übernimmt. Freilich konnte aber diese Einfachheit leicht dem Componisten zur Einförmigkeit Anlaß geben. Reichardt, vom Dichter auf den Scheideweg zweier entgegengesetzter Richtungen gestellt, wählte diejenige, auf der allein ein höchst mannigfaches und doch in sich vollendetes Ganze erreicht werden konnte. Er nahm für die einzelnen Sätze seines Tonwerkes nicht das Lob Gottes — anscheinend die beseelendere, musikalischere und Hauptidee — zum Thema, sondern objectivirte sich, ganz dem Einflusse der herrschenden Geistesrichtung seiner Zeit folgend, in die einzelnen Gegenstände, welche das Lob verkündigen sollen und führte sie, ihrem Character gemäß, gleichsam als redende Person auf, oder er sprach selbst in der Empfindung, welche die Anschauung des Gegenstandes in ihm hervorrief. Vielleicht könnte ein strenger Beurtheiler dem Gedichte den Rang eines vollendeten Kunstwerkes streitig machen. Sowie es Reichardt motivirt hat, behauptet es ihn unzweifelhaft. Wir sehen den Dichter von einer großen Idee ergriffen, wie er von der ihn umgebenden Außenwelt begeistert wird oder diese selbst beseelt und ihr für seine Gedanken Worte gibt, — die Vereinigung des Innern und Aeußern in der höchsten Anschauung der Idee. Durch die musikalische Behandlung aber erhält diese Poesie höhere Einheit; an Stelle undichterischer Intelligenz herrscht die überragende Intelligenz und das beseligende Gefühl des Tonsetzers und schafft so ein Ganzes, das in kühnstem Schwunge den Hörer von Satz zu Satz trägt, indem es ihm bald den Sänger, bald die Stimme der von ihm beseelten Natur vernehmen läßt".

Der „Morgengesang" besteht aus eilf Nummern:

1) Chor: „Allmächtiger, die herrliche Natur ist deiner Hände Werk". (C dur. Moderato e maestoso. C. 2 Chöre: Chor von Solostimmen und ganzer Chor. Orchester: Quartett, 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Fagotte und 2 Hörner). In stiller, großartiger Feier hebt dieser erste Chor an. Der Mittelsatz: „Ach, so schön, so wunderbar", von den Solostimmen gesungen, weich und wohllautend von sanften Blasinstrumenten begleitet, zeitweise von energischen Chorstellen unterbrochen, macht eine sehr schöne Wirkung. Der zu großartigem Aufschwunge sich steigernde Schluß ist erhaben und feierlich.

2) Duettino: „Unsichtbarkeit verbirgt dich uns", für Tenor und Baß.

(G dur. Larghetto. 3/4. Accompagnement: 2 Fagotte und Cello). Einfache Melodie, aber voll Ausdruck, Ernst und Gefühl. Von der neuen Idee „Gottheit“ tief ergriffen, scheint der Gesang in Ehrfurcht vor dem Unsichtbaren verstummen zu wollen.

3) Quartett und Chor: „Verkündigt ihn und preist ihn würdiger, ihr Seraphim!“ (G dur. Un poco vivace C). Es drängt die Seele zu lautem Ausdruck. Eine Altstimme beginnt den Gesang, dem sich imitirend bald eine Sopranstimme anschließt. Baß und Tenor nehmen aus dem ersten Thema ein Motiv in der Umkehrung und führen es ebenfalls imitatorisch weiter. Die Stimmen vereinigen sich dann zum Soloquartett, wachsen zum Halbchore, zum vollen Chore an und drängen in erhabenem Unisono endlich zum Schluß auf der Dominante. Der im Ganzen einfache, würdige und kräftige, in den Singstimmen namentlich gut geführte Satz wird Anfangs nur vom Quartett getragen, mit dem Eintritte des Chors aber schließen sich Clarinetten, Fagotten und Trompeten an und gewaltig wirken nun besonders diejenigen Stellen, in denen der Chor massenhaft und selbstständig dem Orchester gegenübertritt.

Der Satz drängt zu einer Fuge hinüber: „Von Anbeginn jetzt künftig, immerdar“ (D dur. 2/2), deren sehr characteristisch declamirtes Thema und kunstreiche Durchführung sehr an ähnliche Arbeiten des Meister Fasch erinnern. Sie hat nicht den leichten Fluß der Fuge des ersten „Te Deums“, aber doch einen frischen Zug, so daß sie wie aus Einem Guß entströmt erscheint. Alles drängt in höchster Begeisterung und mit unwiderstehlicher Kraft ineinander. Wie das Thema bald nah, bald wie aus weiter Ferne, gleichsam von den fernsten Sternen wie ein neuer Chor von Engelsstimmen herübertönt, wie das „immerdar“ in allen Stimmen sich unaufhörlich zu überbieten sucht und wie die lange gehaltenen mächtigen Accorde die Anbetung hinauszutragen scheinen in die Unendlichkeit, das muß gehört und empfunden, das kann nicht beschrieben werden.

Gott ist nun gedacht. In diesem Gedanken beseelt sich dem Sänger alles, erhält alles Bedeutung, Stellung, Sicherheit.

4) Sopransolo: „Du schöner Stern, der du den Zug der Nacht beschließest“, mit einem Chor von Frauenstimmen (A dur, Larghetto, 3/4. Accompagnement: Violinen und Cello, 2 A-Clarinetten und 1 A-Baßhorn). In edler Melodie, die aber für die Folge der Solistin nicht geringe Schwierigkeiten zu überwinden gibt, begrüßen jugendliche Discant- und Altstimmen den Verkündiger des nahenden Tages. Wunderbar hebt sich der von Saiteninstrumenten getragene Sologesang von den Chorsätzen ab, die von den Bläsern, wie umhaucht, gestützt werden.

5) Chor: „O Sonne! Seel' und Aug' der Welt“, zwei Mal von einer kurzen Doppelfuge unterbrochen: „Und jauchz' ihm Preis auf deiner ewigen Bahn“. (A dur. Moderato. C. Nur vom Quartett begleitet). Sogleich nach dem idealen Frauenchore tritt ein neuer, starker Chor aller Stimmen, der Sonne entgegenjubelnd, ein. Hier ist alles Glut und Flamme, die vom ewigen Feuer der Sonne selbst entzündet zu sein scheinen. Alle Stimmen im engen Fugensatze zusammengedrängt, streben hinauf, die Oberstimme steigt zuletzt im kühnsten Schwunge empor. Da plötzlich schweigen die Instrumente, und der mächtige Chor vorher in großartiger Polyphonie dahin brausend, verliert sich auf den Worten: „Und wenn du sinkst“ langsam im

Pianissimo, wie das Meer Woge in Woge begrabend, aus der Brandung zurückrollt. So schließt dieser Gesang, gewiß einer der schönsten, die es gibt und in seiner Art vielleicht einzig.

6) Tenorsolo: „Mond, der du bald der Sonne Aufgang noch erwartest“, mit einem Chor von Männerstimmen. (B dur. Un poco Adagio. $^3/_4$. Accompagnement: 2 Violen, Cello und Baß und 2 Es-Hörner). Die Scene verwandelt sich. Ein Accord, von sanften Instrumenten angeschlagen — es ist Nacht — Waldnacht. Am nächtigen Himmel zieht der Mond seine stille Bahn durch die Heere der feiernden Sterne. Die Stimme der Sehnsucht und Schwärmerei, ein Tenor, erwacht zu einem Hymnus, dem sich ein weicher Männerchor lobpreisend anschließt. Wunderbar, wie das geheimnißvolle Tönen der Nacht im Walde, zieht sich am Schluß der Baß aus der Tiefe in die Höhe und wieder in die Tiefe.

7) Baßsolo: „Ihr ältesten Geburten der Natur“, mit einem immer im Unisono gehenden Chore von Baßstimmen. (G moll. Moderato. C. Accompagnement: 2 Celli, Contrabaß und Fagotten). Die Elemente werden wach gerufen. Das Solo für eine kräftige und große Stimme, die, um dem kühnen Schwung der Melodie folgen zu können, 2 Octaven umfassen muß, macht mit dem hinzutretenden Chor einen mächtigen Eindruck und wirkt wie eine zwingende Beschwörungsformel. Aber nun ergreift es den Dichter:

8) Chor: „Zu seiner Ehre braus', o Sturm, daher!“ (Es dur. Allegro e sempre fortissime. C. Orchester): (ohne Saiteninstrumente): 2 Flauti piccoli, 2 Flöten, 2 Clarinetten, 2 Fagotten, 2 Hörner, Contrafagott und Serpent). Der ganze Chor, in 6 Stimmen (Sopran, Alt, 2 Tenor und 2 Bäße) auseinander tretend, von allen Bläsern und in der tiefsten Stimme vom Contra-Fagott und Serpent unterstützt, bricht mit Sturmesgewalt, als wollte er Alles mit fortreißen, ein. Bei dieser prächtigen Tonmalerei, die Stimmen in reicher Figuration, mit grollenden, langathmigen Bäßen, hochliegenden Sopranen und Tenoren, verschwindet jede Betrachtung. Der Sturm selbst braust daher, bald hinauf heulend, bald in der Tiefe wühlend, bald sich zu neuem, überwältigendem Andrange sammelnd; dazwischen die schwankenden Töne, die man im Sturme, wie ferner Glockenhall zu vernehmen meint, bisweilen Accorde, die blos durch ihre Stelle wie mit metallenen Zungen ertönen. Am Schlusse klingt der Chor im Forte aus, indem eine Stimme nach der andern abbricht, so daß zuletzt nur noch der zweite Baß auf dem großen Es fortbraust.

9) Duett: „Ihr Lüfte weht zu seinem Lobe“. Für Sopran und Tenor. (As dur. Larghetto. $^3/_4$. Instr.: B-Clarinette- und Fagotto-Solo, Cello und Baß). Zu dem orkanähnlichen Wüthen des vorigen Satzes tritt dieses liebliche und schöne Tonstück in den wirkungsvollsten Gegensatz. Die beiden Solobläser stehen meist selbstständig den Solosängern gegenüber. Es ist bewunderswerth, wie Reichardt zu den schon vorhandenen Gesangspartien zwei neue Instrumentalstimmen fügt, die so frei sich bewegen, als wären sie ursprünglich im Vereine mit jenen gedacht.

10) Das Tenorsolo: „Ihr Quellen, die ihr so lieblich rauscht“. Mit dazwischen tretendem Halbchor. (F dur. Andantino. $^3/_8$. Die Solostimme immer vom Quartett, der Chor von Oboen und Fagotten begleitet). Erscheint etwas matt

und gezwungen, hebt sich jedoch gegen das Ende hin und läßt nun den Schlußchor um so herrlicher und großartiger hervortreten.

11) Schlußchor: „Preis dir und Lob, du aller Welten Herr". (C dur. Allegro maestoso. C. Ganzes Orchester, zu dem nun auch noch Pauken treten). Der figurirte $^{2}/_{2}$ Tact geht später in einen großen $^{4}/_{2}$ Tact (Largo. A capella) bei den Worten: „Sei uns gewogen!" über, der durch seine lang gehaltenen Accorde und klaren, wohlangebrachten Nachahmungen an die Satzweise Palestrina's erinnert und wunderbar wirkt. Allmälich treten zu den Chorstimmen die breiten Töne der Bläser hinzu und zuletzt bei der Stelle: „Zerstreu's wie jetzt das Licht die Finsterniß, Herr!" findet in würdigster Weise ein Zusammentritt aller Kräfte statt und unter dem Donner der rollenden Pauken das schöne Werk seinen Abschluß.

„Was Singstimmen vermögen, konnte Reichardt von der Berliner Singacademie erwarten und hat es seinen Sängern auch zugemuthet. Im großen, ungewöhnlichen Umfange sind alle, besonders die Bäße benützt. Der Componist beweist in ihrer Behandlung, wie tief er den eigenthümlichen Character jeder Stimmlage und die Art, wie große Massen verwendet werden können und sollen, aufgefaßt hat. Die Stimmen bewegen sich in den einfachsten, oft blos declamatorischen, jederzeit bedeutungsvollen Melodien, in denen der Sinn des Ganzen und daneben wieder jedes bedeutende Wort meisterhaft dargestellt und hervorgehoben ist.

„In der Harmonie bewährt sich Reichardt hier wie immer als Meister, in gleicher Weise aber vermag man im vorliegenden Werke den Schüler und Nachfolger der alten Italiener, wie den der großen deutschen Meister zu erkennen. Seine Modulation ist einfach, doch stets edel, kräftig und dem Inhalte der Dichtung angemessen. Nur selten bringt er dem Fluße der Stimmen ein Opfer.

„Dieses Kunstwerk ist dem größeren Publikum nicht oder nur wenig bekannt geworden. Keine musikalische Zeitschrift (mit Ausnahme der „Berliner Allg. musikalischen Zeitung", aus der vorstehende Abhandlung theilweise entnommen ist), hat es der Mühe werth gehalten, es zu besprechen, und nur drei Mal erwähnt die „Leipz. Allg. mus. Zeitung" während ihres 50 jährigen Bestehens Aufführungen desselben. „Ich für meinen Theil — so schließt Galliani — kann zwar das „Vox populi, vox dei" in Kunstangelegenheiten nicht anerkennen, am allerwenigsten in Hinsicht auf Musikwerke, deren Anschauung sich ja das Publikum nicht einmal selbst verschaffen kann, deren Mittheilung es erst von den Musikern erwarten muß. Allein die Ansprüche des Publikums auf Mittheilung, Genuß und Erhebung erscheinen mir unbestreitbar, da jedes Kunstwerk Eigenthum des ganzen Volkes sein sollte. Keines hat öffentliche Anzeige nöthiger, als ein musikalisches, da dieses sich nicht selbst einführen kann, und es hat mir daher geschienen, als wenn durch diese Bekanntmachung der Reichardt'schen Composition nur ein ihr gebührendes Recht — freilich sehr spät [1]) — gewährt würde. Erst dann, wenn sie der allgemeinen Aufmerksamkeit näher gerückt ist, wird man beobachten können, ob Milton's „Morgengesang" sich nur den engern Kreis der Kunstkenner, oder auch die Concertsäle zu öffnen vermag".

---

1) 1826, 30 Jahre ohngefähr nach ihrer Entstehung!

3. Werke für die Bühne.

Bedeutender noch als in seinen Schöpfungen für die Kirche und den Concertsaal ist Reichardt in dieser Periode in denen für die Bühne. In dem Maaße, als er in seinen Instrumentalcompositionen gehaltloser und schwächer wird, in dem Maaße wird seine Phantasie angeregt, sobald andere Künste sich der Musik verbinden und ein großes Ganze auf ihn einwirkt. Unter den wenigen deutschen Meistern, die auf Gluck's Seite standen, steht er obenan, ja er ist der einzige, der die Gluck'schen Errungenschaften auf dem Gebiete der Operncomposition selbstständig auf sich wirken ließ und durch seine Werke zu reproduciren strebte.

Als Reichardt seine Laufbahn als Operncomponist begann, galt es zunächst die große Oper von den traditionellen und fesselnden Einflüssen der italienischen Oper frei zu machen. Es galt deutsche Musik für italienische Sänger zu schreiben, denn noch für lange hinaus war die große Oper nicht nur an die italienische Sprache, sondern auch an die herkömmliche Art und Weise und an gewisse Grundsätze und Ansichten gebunden, die es zu keiner leichten Aufgabe für den nach andern Zuständen Drängenden machten, seine Bestrebungen möglichst selbstständig durchzuführen und doch nicht zu auffallend gegen das Bestehende anzustoßen. Reichardt hatte also nach zwei Seiten hin mit sich in's Klare zu kommen: wie weit ihm Gluck als Vorbild gelten konnte und was er bringen durfte, um den Forderungen, die an den Kapellmeister Friedrich Wilhelm II. gemacht wurden, gerecht zu werden. Nun aber ist es ein unglückseliges Verhängniß, wenn sich der Künstler an einen Scheideweg gestellt sieht, der in ihm Bedenken und Zweifel erregen muß, wenn er nicht ganz und mit vollem Bewußtsein und festem Mannesmuthe der Richtung zu folgen vermag, die ihm seine Phantasie, sein künstlerisches Bewußtsein, sein musikalisches Gewissen vorzeichnet. Ja es gehört ein hoher Muth und eine seltene Kühnheit dazu, sich über die Zeit, in der man lebt, über ihre Vorurtheile, ihren Geschmack und ihre Ansichten hinauszuschwingen und mit sicherem Schritte die Bahn zu wandeln, welche die innerste Ueberzeugung dem schöpferischen Geiste als die richtige vorweist. Denn nur in diesem Falle wird man Werke schaffen, welche der Ewigkeit angehören. Mode, Geschmack und convenzionelle Rücksichten verschwinden mit der Zeit, nur das rein Geistige, die unmittelbaren Bethätigungen

göttlicher, schöpferischer Kraft erhalten sich für die Zukunft. Deßwegen allein hat die Zukunft erst ein maßgebendes Urtheil über die Leistungen der Vergangenheit und deßwegen auch ist es erklärlich, daß Werke, zu denen huldigend die Zeitgenossen sich drängten, der nächsten Generation oft schon spurlos verschwinden. Es gibt unzählige Namen in der Kunstgeschichte, die in eherne Tafeln gegraben scheinen und doch suchen wir vergebens nach einem andern Zeichen des Lebens bei ihnen, als nach dem leeren Schall des Namens. Nur zu oft sind die Werke bedeutender productiver Künstler, die Decennien hindurch die Bühnen und Concertsäle beherrschten, mit ihren Erzeugern zu Grabe gegangen.

Es gibt gewisse Perioden in der Entwicklung der Kunst, in der das Alte dem Neuen weichen muß, in der das Bestehende zerfällt und neues Leben aus den Ruinen hervorkeimt. Solche Uebergänge geschehen nicht plötzlich von einem Tage zum andern, sondern nur allmälig und langsam. Derjenige aber ist am schlimmsten daran, der vom Geschicke an einen solchen Uebergangspunkt gestellt ist, und dann nur vermittelnd zu wirken sucht und nicht sogleich als offener Gegner des Alten und erklärter Kämpfer des Neuen sich einführt. Mag er noch so Gutes, ja Großes fördern, noch so mächtig und bedeutend seine Zeit beeinflußen, so erscheint er doch nur als ein Vorläufer und Vermittler, dem selten Dank und wirkliche Anerkennung wird und den gewöhnlich jedes neu aufgehende Gestirn schon in den Schatten drängt. So steht Reichardt zwischen Graun und Hasse einerseits und Gluck und Mozart andererseits. So Herrliches und Vortreffliches er auch leistete, man ist gar gerne geneigt — und wie oft hat man es nicht in Wirklichkeit mit klaren Worten schon ausgesprochen — ihn für einen bloßen Experimentenmacher zu halten [1]). Wir hätten ihm allerdings ein rücksichtsloseres Vorgehen gewünscht. Die Erfolge, die

---

[1]) So spricht z. B. Jahn IV. p. 476 gelegentlich des Gegensatzes der Mozart'schen und Reichardt'schen Natur die strengen Worte über letzteren: „Er war sicherlich ein bedeutender Mensch, von entschiedenem musikalischem Talent, scharfem Verstand, vielseitiger Bildung und großer Energie; aber Leidenschaftlichkeit, Ehrgeiz und Eitelkeit ließen ihn selten zu einem reinen Resultat kommen, da er in fortwährender Unruhe die nächsten Mittel aufbot, um eine Rolle zu spielen. Der Journalist und der Musiker, der Critiker und der Componist waren einander fast immer im Wege, und während er fortwährend einen scharfen Begriff des Styls geltend zu machen suchte, schwankte er in seinen größeren Compositionen hin und her und brachte es selten über berechnete Effecte hinaus".

ihm momentan vielleicht entgangen wären, würden ihm sicher und nachhaltiger später doch geworden sein und es hält jetzt um so schwerer, ihm die gebührende Anerkennung zu verschaffen, da seine Werke theilweise nie in die Oeffentlichkeit gekommen oder doch diejenigen, die gedruckt wurden, fast vollständig verschollen sind. Aber berücksichtigt man wieder seine Stellung und die Verhältnisse, unter denen er arbeiten mußte, so muß man doch gestehen, daß er nicht zu den Zaghaften gehörte und daß der in seinen Compositionen sich bekundende Fortschritt ein ganz außerordentlicher ist. Damit wollen wir nicht sagen, daß er nicht noch bedeutender hätte sein können, aber es liegt nicht allein an seiner Musik, daß seine Opern sich nicht halten konnten, sondern an gar vielen andern Umständen, denen wir nun zunächst unsere Aufmerksamkeit zuzuwenden haben.

Reichardt's Thätigkeit als Theatercomponist müssen wir nach zwei Seiten hin betrachten, je nachdem er für die Bühne der großen Oper oder für das Nationaltheater schrieb.

Reichardt componirte zwischen den Jahren 1786–1794 vier große italienische Opern: „Andromeda", „Protesilao", „Brenno" und „Olimpiade".

Fassen wir zunächst dasjenige in's Auge, was dem Tonsetzer die Anregung und den Stoff zu diesen größeren Werken geben sollte: die Texte, so finden wir, daß zwei derselben von dem philiströsen Filistri, einer von dem traurigen Poeten Sertor und einer von Metastasio herrühren. Die „Olimpiade" des Letzteren, im Jahre 1732 oder 1733 verfaßt und zuerst von Caldara componirt[1]), gilt für eine der besseren Poesien des berühmten Operndichters, aber wenn sie auch in den Versen, der Sprache und Ausdrucksweise vollendet ist, so bietet sie doch im Grunde nichts weiter als eine Reihe von Scenen dar, in denen die stets wiederkehrenden Charactere, nur unter anderen Namen, wie in allen übrigen Libretti's des vergötterten Abbaté auftreten. Dieselben unglücklich Liebenden, treuen Freunde, gemüthlichen Fürsten, weichherzigen Hofmeister, verloren gegangenen Söhne und in Schäferkleider versteckten Schönheiten sind allen seinen Stücken gemein. Liebe, Edelmuth, Hochherzigkeit und etwas unschädliche Rache; Thränen, Ohnmachten und einige Verzweiflung sind die Ingredienzien, aus

---

1) „l'Olimpiade" wurde als Festoper am Geburtstage der Kaiserin Elisabeth, der Gemahlin Carl's VI., 28. Aug. 1733, zum ersten Male auf dem Theater im Garten des Lustschlosses Favorite bei Wien aufgeführt.

denen er seine bewunderten Texte braut. Zahllose Arien — in der „Olimpiade“ sind es allein neunzehn — und höchst seltene Ensemblesätze tragen nicht dazu bei die leicht geschürzte und nirgends dramatische Handlung belebter und anziehender zu machen. Aber auch die schönste Poesie, so entzückend sie für den Leser, so anregend sie selbst für den Tonsetzer sein mag, ist nicht im Stande ein Publikum für den Mangel an dramatischem Gehalte, an ergreifenden Handlungen und fesselnden Situationen zu entschädigen, und nur in den allerseltensten Fällen wird es dem Tonsetzer glücken, durch die Vorzüglichkeit seiner Musik die Schwächen und die Mangelhaftigkeit des Textes vergessen zu machen. Nur die zahlreicheren Chöre in der „Olimpiade“ dürften Reichardt veranlaßt haben, gerade diese Oper zur Composition zu wählen. Im Jahre 1790 war Metastasio bereits unmöglich geworden; selbst einem Mozart gelang es nicht mehr durch seine wundervolle Musik zu „la Clemenza di Tito“ über die innere Gehaltlosigkeit der Poesie zu täuschen oder sie zu verhüllen.

Filistri's Texte bekunden das löbliche Bestreben — gewiß nicht, ohne daß Reichardt die Veranlassung dazu gegeben hat, — mehr dramatisches Leben in die Handlung zu bringen, Ballete, Aufzüge und Ensembles mit derselben organisch zu verbinden und glänzende äußere Zuthaten als etwas anderes als bloße Lückenbüßer erscheinen zu lassen. Dagegen aber sind seine Verse so holperich, wässerig und gehaltlos, seine Erfindung ist so ungeheuerlich, barrock und unwahrscheinlich, die ganze Disposition seiner Stücke ist so breitgeschlagen gedehnt, ja endlos, daß der Tonsetzer durch die Verbindung mit ihm nur aus dem Regen in die Traufe kam. Solche Texte, wie sie Reichardt auf Allerhöchsten Befehl componiren mußte, zerschneiden von vorne herein schon den Lebensnerv jedes dramatischen Werkes.

Wenn wir auch zugestehen müssen, daß unsere Dichter mit anerkennungswerthem Streben sich der Mühe unterziehen, der allgemeinen Noth, die auf dem Gebiete der Operndichtung herrscht, abhelfen zu wollen, so müssen wir doch immer noch bekennen, daß das Problem, einen tadellosen Operntext zu schreiben, noch nicht gelöst ist. Von Wieland, der 1773 mit seiner „Alceste“ den Reihen selbstständiger deutscher Operndichtungen eröffnete, bis zu Peter Lohmann (1863) herab, der mit dankenswerther Hingabe sein schönes poetisches Talent dem musikalischen Drama zur Verfügung stellte, haben wir eben, mit Ausnahme dessen, was nach der Schablone gearbeitet wurde und

hier nicht in Betracht kommen kann, nur Versuche machen sehen, und so vortrefflich Einzelnes desjenigen auch sein mag, was gegeben wurde, ein vollendetes Ganze und mit ihm ein Vorbild, ist auf diesem Gebiete noch nicht vorhanden. Selbst Richard Wagner, von dem doch die Anregung, welche in neuerer Zeit im Bereiche der dramatisch-musikalischen Dichtung sich kundgibt, zunächst ausgeht, ist entschieden unglücklich in Allem dem gewesen, was er als mustergiltig zu produciren suchte, und je weiter er fortschreitet auf dem von ihm eingeschlagenen Wege, um so ungeheuerlicher wird das, was er bringt. Seine letzten Operndichtungen, von denen wir allerdings nur „Tristan und Isolde" und „die Meistersänger von Nürnberg" kennen, mögen als Poesien, als dramatische Combinationen, als Werke eines klugen, geistreichen, gewandten und sinnenden Kopfes einen wohlverdienten Platz in der Geschichte unserer Literatur einnehmen, — denn Bedeutung ist ihnen nicht abzusprechen, was sie aber nach dieser Seite hin auszeichnet, fällt nicht in das Bereich gegenwärtiger Betrachtung, — Operntexte sind es keines Falls.

Die Schwierigkeiten der Lösung des Problems, das augenblicklich den Gegenstand unserer Untersuchung bildet, sind in neuerer Zeit dadurch noch bedeutend gesteigert worden, als man sich bemühte, ein musikalisches Drama zu schaffen, — eine Unmöglichkeit und eine Ungeheuerlichkeit. Gilt es bei einem Drama die Handlung rasch vorwärts zu drängen, die Charactere psychologisch zu entwickeln, die Thatsachen zu motiviren und zu begründen, dann darf man als wesentlichen Bestandtheil keine Musik dazu nehmen, denn diese, wenn ihr ein gleiches Recht wie der Dichtung werden soll, kann wohl den Eindruck erhöhen und durch ihre Beihilfe das Wort wirksamer machen, aber immer wird sie den Gang der Handlung hemmen und verschleppen, und Scenen, die, wenn sie einfach recitirt werden, bezaubern und hinreißen können, müssen, gesungen, zu langweiligen und endlosen sich ausspinnen.

In einer Oper haben viele Künste zusammenzuwirken, um ein befriedigendes Ganze herzustellen. Musik und Poesie, Gesang und Action, Malerei und mechanische Vorrichtungen der verschiedensten Art sollen gleicher Weise sich bestreben, eine Täuschung zu erzeugen, die keinem andern Schauspiele unentbehrlicher ist als der Oper. Da aber die Oper doch zunächst ein musikalisches Werk ist, so müssen unbedingt alle übrigen Künste sich in ihr der Musik unterordnen. Mögen sie auf ihren selbstständigen Gebieten glänzen und dominiren, und jede

des ihr gebührenden Rechtes sich erfreuen, hier können sie nur im Dienste der Musik erscheinen, und da man in der Oper doch in erster Reihe ein Tonwerk genießen will, so muß man alle Unvollkommenheiten, die ein gesungenes Schauspiel naturgemäß an sich trägt, ohne darüber zu rechten, hinnehmen. Diese Gesichtspunkte werden sich aber sofort ändern, sobald man ein musikalisches Drama als höchste Aufgabe der Oper anstrebt. Das Drama kann wohl durch Chorsätze, durch melodramatisches Eingreifen der Musik, durch Sologesänge und instrumentale Zuthaten gehoben und bereichert, aber es kann nie vollständig componirt werden, weil sein eigendstes Wesen, rasches Fortschreiten der Handlung, dem der Musik, das in der musikalischen Form begründet ist, die ein fortwährendes Zögern bedingt, widerstrebt. Ein musikalisches Drama kann nichts weiter sein, als ein Melodrama in der möglichsten Ausdehnung. Alles aber, was man gegen dieses dramatische Experiment mit vollkommener Begründung einwerfen kann, läßt sich auch auf das musikalische Drama anwenden, das man augenblicklich an die Stelle der Oper setzen möchte. Die musikalische Form ist ein Begriff, der der weitesten Deutung fähig ist. Wir verstehen darunter abgerundete und abgeschlossene musikalische Darstellungen, die nach anerkannten Kunstgesetzen sich ordnen, dem schöpferischen Genius wohl in gewisser Weise Zwang und Gränze sind, aber doch ihm einen so freien Spielraum und fast unbeschränkte Benützung aller Kunstmittel gestatten, daß gerade innerhalb derselben künstlerische Befähigung und geniale Begabung allein sich bethätigen können. In dieser Auffassung haben alle unsere großen Meister dem Zwange einer Kunstform sich gebeugt, in den Gränzen derselben gearbeitet und ohne durch sie beengt zu werden, die schwierigsten Aufgaben gelöst, die an den Tonsetzer überhaupt gestellt werden können. Von diesen Gesichtspunkten ausgehend, wollen wir in der Oper nicht verzichten auf Formen, die uns lieb geworden sind, auf das Lied, die Arie, das Duett, Terzett oder andere Ensemblesätze, mit einem Worte, nicht auf selbstständige, in sich abgeschlossene und abgerundete Tonstücke. Die Musik soll nicht nur neben der Handlung und den Worten wie eine Illustration herlaufen, sie soll als Hauptsache über ihnen stehen.

Ein Operntext, der als Dichtung allein schon vollendet erscheint und möglicher Weise auch ohne Musik eine befriedigende Darstellung abgeben könnte, bietet den Componisten keine dankenswerthe Aufgabe, denn der Tonsetzer soll ungleich mehr noch dem Werke hinzufügen, als

alle andern Künste, die bei der Oper mitzuwirken pflegen, demselben geben können. Wir haben oben einen Dichter der neueren Zeit genannt, der mit Vorliebe das Gebiet der Operndichtung bebaut. P. Lohmann hat im Verlaufe der letzten Jahre mit einigen dramatischen Gedichten unsere Literatur bereichert[1]), die unstreitig, was Sprache, Darstellung und dramatische Folgerichtigkeit anlangt, zu dem Besten gehören, was in dieser Beziehung bisher geboten wurde, aber sie haben den Fehler, wenigstens müssen wir von unserem Gesichtspunkte aus ihn als solchen bezeichnen, daß sie in sich zu vollendet erscheinen. Es sind musikalische Dramen, die im Nothfalle der Musik entbehren können, für die musikalische Form zu geringe Anhaltspunkte gewähren und die Forderungen, die man in erster Reihe an ein Operngedicht machen muß, dem Componisten ein handlicher Vorwurf zu sein, zu wenig berücksichtigen.

Die Grundsätze, von denen unsere älteren Textdichter ausgingen, wonach der Poet dem Musiker in die Hand arbeitete und ihm eine Reihe von in sich abgeschlossenen Scenen und so Gelegenheit bot, eine Folge von selbstständigen Tonsätzen zu geben, sollten unsere neueren Dichter nicht so ganz außer Acht lassen. Diese Grundsätze sind die Frucht einer sehr langen und reichen Erfahrung und man setzt sich ohne Nachtheil über dergleichen nicht hinweg. Damit wird nicht gesagt, daß nicht eine Neugestaltung und Vollendung der alten Formen angestrebt, das Ueberlebte und Veraltete abgeschüttelt werden, sondern nur, daß der Operntext vor Allem ein musikalisches Gedicht sein sollte. Ein vollkommener Operntext wird also zunächst trotz der Beschränkung, der er im Interesse der musikalischen Behandlung sich zu unterziehen hat, ein poetisches Kunstwerk sein müssen, und da das Große, Erhabene, Leidenschaftliche und Hochtragische die würdigsten Stoffe für die Oper gibt, da zugleich Pracht und Reichthum diesem Schauspiele mehr als jedem andern sich verbindet, da die Musik so sehr geeignet ist allen Regungen des Gemüthes, jedweder Stimmung der Seele, jedes Aufflammen der Leidenschaft, ja selbst der Situation und Handlung einen erhöhten Ausdruck zu geben, so eröffnet sich dem Dichter wie dem Componisten in dem Streben nach den höchsten Zielen auf diesem Gebiete ein reiches Feld künstlerischer und würdiger Thätigkeit.

---

[1]) Drei Operndichtungen. Leipz., 1861. („Die Rose vom Libanon", „die Brüder", „durch Dunkel zum Licht"). „Valmoda". Eine dramatische Dichtung. L. 1862. „Frithjof". Eine dramatische Dichtung. L. 1863.

Die Handlung, die den Gegenstand der Oper bildet, soll weder zu alltäglich noch zu unwahrscheinlich sein, sie soll rasch vorwärts drängen und nur die nothwendigen Momente berühren, denn in der Oper hat die Phantasie des Hörers das Lückenhafte zu ergänzen. Die Worte können nur skizzenhaft das aussprechen, was in der Seele der auftretenden Personen vorgeht, ihre Gedanken und Empfindungen, die Ausführung der Ideen sei dem Musiker überlassen. Die Oper ist zugleich der Schauplatz des Wunderbaren und Phantastischen, hier vermag das Sagenhafte zur Wirklichkeit sich zu gestalten, denn Alles, auch das Fremde, Zauberische und Märchenhafte, was in ihr uns entgegenzutreten pflegt, wirkt gemildert und verklärt durch die Musik in erster Reihe auf das Gemüth und die Einbildungskraft, und wenn die Characterzeichnung hier auch mit großen und bedeutenden Strichen vollzogen werden muß, so wird unter dem Einfluß der Töne das anscheinend Ungewöhnliche doch zum Ergreifenden und menschlich Rührenden. Vor allen Dingen aber wähle der Dichter große, würdige Gegenstände, hehre, gewaltige Erscheinungen der Geschichte und Sage, Ereignisse, an denen der Geist des Tonsetzers sich entzünden, die Seele des Schauenden sich erheben kann. Man verschmähe es endlich, nur interesselose Liebeshändel zum Hauptgegenstande dramatisch-musikalischer Darstellungen zu machen, vielmehr betrachte man diese als ein Mittel, die Liebe zum Theuersten, was der Mensch besitzt und hegen kann, zum Vaterlande zu wecken und zu nähren, große Ideen anzuregen und die Seele zu Thaten zu entflammen, indem man an wohlgewählten Beispielen zeigt, wie der Mensch gegen die Gewalt des Schicksals ankämpfen und gegen feindliche Mächte sich behaupten und über sie siegen muß. Mit dem Erhabenen, Ueberwältigenden und Erschütternden trete alsdann das Anmuthige, Liebliche und Wohlthuende in wohlberechneten Gegensatz und zu dem Allen geselle sich die würdige, wohl auch prächtige und vollendete Darstellung. Das Schwierigste und dasjenige, woran so viele Dichter scheitern, selbst wenn alle Vorbedingungen erfüllt scheinen, bleibt nun noch zu berühren: es ist die sichere und feste Characterzeichnung der vorgeführten Personen. Man sei dabei sparsam bis zur Entsagung mit den Mitteln und zeichne in so scharfen Linien, daß jede Figur in plastischer Vollendung aus dem Rahmen der Dichtung hervortritt. Man vermeide alles Aeußerliche, Unnütze und Ueberflüßige, jedes Wort, jede Bewegung, jede Handlung, die das klare Bild der Charactere trüben könnten. Man greife dieselben

aus dem Leben heraus, halte sich an das rein Menschliche und verkläre Alles durch den idealen Zauber, den die Berührung mit dem Göttlichen: mit der Poesie jeder Sache verleiht.

Selbstverständlich eignet sich von solchen Gesichtspunkten aus nicht jeder Roman zu einer Oper und es ist der Leichtsinn, mit dem unsere Componisten nach jedem Libretto greifen und an den nichtsnutzigsten Vorwürfen ihre edelsten Kräfte, ihre Zeit und Arbeit nutzlos vergeuden, wahrhaft unbegreiflich. Unzählige unserer Operntexte sind nichts Anderes, als eine lose Aneinanderreihung von Scenen ohne jede dramatische Folgerichtigkeit. Die meisten Helden, die wir in unseren Opern agiren sehen, sind von einer Characterlosigkeit, daß sie uns anekeln müssen, das ganze Machwerk ist ein nüchterner, leerer Firlefanz und man weiß gewöhnlich nicht, was man mehr tadeln soll, die bodenlose Flüchtigkeit und gränzenlose Unkenntniß von Seite des Dichters in Beobachtung aller der Vorbedingungen, die den Erfolg eines großen musikalisch-dramatischen Werkes zu sichern im Stande sind, oder die maßlose, auf einen bedauerlich geringen Grad von wirklicher ästhetischer und musikalischer Bildung schließen lassende Gleichgültigkeit unserer Tonsetzer, die Alles componiren, was ihnen unter die Hand kommt und die nie bedenken und überlegen, daß jeder Erfolg, den eine Oper haben soll, zuerst durch den Text bedingt sein muß. Die beste Musik vermag einen schlechten Text nicht zu heben, und besser ist es, man lasse das Componiren ganz sein, ehe man zu einem undankbaren, werthlosen Libretto sich entschließt. Hierin liegt der Fortschritt, den unsere Zeit gemacht hat und den auch wir mit ganzer Seele freudig begrüssen. Die Oper soll kein leeres, gedankenloses Tongeklingel mehr sein, dessen man sich auch noch in halbem Schlummer erfreuen kann, sondern sie soll den ganzen Menschen packen und aufrütteln aus seiner gewöhnlichen Gleichgültigkeit und Gedankenlosigkeit, und wie jedes ächte Kunstwerk es soll, seinen Geist abziehen von der Erbärmlichkeit des gewöhnlichen Daseins. Das geschehe aber nicht durch ein Schauspiel, in dem die Musik neben einer ergreifenden Handlung wie ein fünftes Rad am Wagen hertrödelt, sondern durch eine Schöpfung, in welcher dem Tonsetzer Gelegenheit geboten ist würdige Gegenstände in würdiger Weise durch seine Kunst zu verklären und zu erheben.

Wie der Dichter den Forderungen der musikalischen Aesthetik, so muß er auch den Ansprüchen gerecht zu werden suchen, die man ver-

nünftiger Weise an einen Sänger, seine Kraft und seine Leistungsfähigkeit machen darf. In dieser Hinsicht waren die alten Textdichter billiger und vernünftiger denkend, als die unserer Zeit. Braucht man zu einer Oper unumgänglich nothwendig zunächst Sänger, so lade man ihnen nicht Lasten und Mühen auf, denen sie nun und nimmermehr gewachsen sein können und die auf die Dauer ihre Stimmen ruiniren müssen, vielmehr suche man diese zu conserviren und zu schonen und versage sich eher einen Effect oder einen günstigen Moment, der vielleicht im Interesse der Dichtung benützt werden könnte, als daß man das kostbare Organ des Sängers überbürdet. Dichter und Tonsetzer verfahren aber nach dieser Seite hin in neuerer Zeit gleicherweise unverantwortlich. Man läßt von Anfang an den Sängern nicht mehr Zeit, naturgemäß ihre Stimme zu entwickeln und zu bilden, man schreibt ihnen Gesangspartien, die einen Instrumentisten stutzig machen müssen und nennt das dann dramatischen Gesang; man läßt sie stundenlang auf der Bühne in einem fort gegen die Gewalt eines bis zum Uebermaaß überladenen Orchesters ankämpfen. Wir fragen: ist das recht? ist das klug? Wir für unseren Theil verzichten gerne auf all' die Musikdramen, die alle Gesetze eines guten Gesanges so aus den Augen verlieren, daß wenn die Sache so fortgeht, wir in einigen Jahren voraussichtlich gar keine Oper mehr besetzen werden können, weil keine Stimmen mehr vorhanden sein werden. Die Zeit der Recken und Riesen ist nun einmal vorüber. Man schlage nur das erste beste Textbuch eines solchen neuen Musikdrama's auf und man wird sehen, daß die Hauptpersonen während ganzer Acte die Bühne nicht verlassen, ja es gibt ganze Acte, die nur aus einem Duett oder Terzett bestehen, dessen Ende nicht nur die Darsteller, sondern auch die Zuhörer mit Bangigkeit und Angst entgegensehen müssen. Wo soll aber bei solcher Formlosigkeit dem Tonsetzer die Frische und Gestaltungskraft, dem Sänger die Ausdauer, dem Publikum die wünschenswerthe Unterhaltung herkommen? Die Sache hat aber noch eine andere beachtenswerthe Seite: der Tonsetzer, der im Stande ist, so wenig das Vermögen des Sängers zu berücksichtigen, wird auch nie gesangsmäßig schreiben. Er mordet also die Stimmen in doppelter Weise.

Hierin ist nun unsere Zeit unendlich zurückgegangen; ja wir sind einer vollständigen Barbarei verfallen. An die Stelle fließender, wohlthuender Melodien hat man kunstreiche, unfaßliche Combinationen gesetzt, an die Stelle kunstgebildeter Sänger Schauspieler, die in höherem

Tone sprechen sollen, an die Stelle klarer und klangvoller Harmonie barocke Tonverbindungen, die das Ohr zerreißen und jedem Kunstgesetze spotten; anstatt erfrischenden Genußes bietet man uns aufregende und berauschende Darstellungen, die nothwendig Abspannung und endlichen Ueberdruß an jeder einfachen Kost zur Folge haben müssen, ja schon hervorgebracht haben. Und das Alles preist man als die Oper der Gegenwart.

Man klagt fortwährend über Mangel an Novitäten auf dem Gebiete der Operncomposition und doch liest man fast allwöchentlich von neuen Opern, die da und dort aufgeführt werden. Weitaus den meisten dieser neuen Werke prophezeien die Besprechungen eine glänzende Zukunft, eine ewige Lebensdauer, und doch gelangen so wenige über das Weichbild der Stadt hinaus, in der sie zum ersten Male vor das Publikum getreten sind. Wir haben es also immer wieder mit Ephemeriden zu thun, die allerdings die Lücke stets offen und die Wünsche nach Abwechslung stets unerfüllt lassen.

Der größte Theil der neuen Opern fällt jedoch häufiger in Folge der schlechten Texte, als einer schlechten Musik. Der Componist, dem weitaus die schwierigste Aufgabe bleibt und der mit viel mehr Ernst und Fleiß an sein Werk gehen muß, — denn eine solche Opernpartitur umschließt ein Stück Leben, — beginnt die Arbeit gewiß immer mit den besten Vorsätzen und der Absicht, etwas wirklich Gutes zu liefern. Aber der Wille vermag nicht immer die Kraft zu ersetzen, ebensowenig als Kenntnisse und Fertigkeiten die Fähigkeit und Begabung. Wir begegnen daher auch vielen Opern, die von Seite der Composition als gänzlich verfehlt betrachtet werden müssen, doch ist das, wie schon gesagt, entschieden die kleinere Zahl.

Nun ist allerdings zu bedenken, daß das Einstudiren, die Inscenirung und Darstellung einer neuen Oper keine Kleinigkeit ist. Zeit, Geld und Kraft aber wollen ohne einige Garantie die wenigsten Directionen nutzlos verschwenden. Daher die Aengstlichkeit und Vorsicht, mit der man zu Novitäten sich entschließt, welche die Feuerprobe noch nicht bestanden haben, und hierin liegt gewiß einer der gewichtigsten Gründe, warum so viel wirklich gute und treffliche Werke nicht durchzubringen vermögen und ohne eine lebendige Existenz gehabt zu haben, der Vernichtung anheimfallen.

Wie soll nun aber die Musik einer guten Oper beschaffen sein? Man hat darüber oft schon und Vieles gesprochen und doch Erschöpfen-

des noch nicht gesagt. Auch wir werden diese Frage nicht vollständig zu lösen vermögen, doch glauben wir die Hauptpunkte zu treffen, wenn wir sagen, daß ein solches Werk aus dem Großen gearbeitet sein, und daß die Musik Wärme der Empfindung, begeisterte Hingabe, Originalität und natürlichen Fluß offenbaren muß.

Wie der Dichter, so soll auch der Componist in großen und kühnen Zügen malen, über dem Detail nicht den Geist des Ganzen aus dem Auge verlieren und an unwesentlichen, im großen Bilde doch verschwindenden Kleinigkeiten nicht seine Kraft zersplittern. Hier wäre die Frage des Wirksamen zu erledigen, aber wir haben dieser Einleitung zu Reichardt's großen Opern schon zu viel Raum gegönnt und sparen uns daher deren Beantwortung für eine andere Gelegenheit auf.

Man hat in neuerer Zeit für solche Opern, die im Aeußern sich gut darstellen, mit Verständniß und Kenntniß gemacht sind, die geübte Hand, die an ihnen gearbeitet hat, überall erkennen lassen und doch nicht ansprechen wollen, die Bezeichnung Kapellmeistermusik erfunden und hätte wirklich ein schlagenderes Wort nicht wählen können.

Die Zeiten haben sich für die Kapellmeister im Laufe von 80 Jahren curios geändert. Ehemals hatte ein solcher alle Jahre eine oder zwei Opern zu dirigiren und die waren meist selbst von ihm componirt. Da war gut originell sein, und wie bescheiden waren erst die Ansprüche des Publikums. In unsern Tagen kommt ein Kapellmeister gar nicht mehr dazu einem eigenen Gedanken nachhängen zu können, selbst wenn er im Stande ist unter dem Gesumme von Melodien, die in seinem armen Kopfe sich kreuzen, einen solchen zu haben. Heute ist eine deutsche, morgen eine italienische, übermorgen eine französische Oper einzustudiren oder zu dirigiren, dann wohl gar eine englische, und hinterher Possen und Vaudevilles der liederlichsten Sorte. Dem ausschweifendsten Raffinement, der widerlichsten Effecthascherei, der jammervollsten innerlichen Gehaltlosigkeit, dem nichtsnutzigsten Tontrödel muß er in gleicher Weise seinen Tactstock leihen und dazwischen hinein, und das sind dann seltene Festtage, fällt die Aufführung einer wirklich guten Oper. Wie soll bei solcher Thätigkeit der Geist und das Herz zu eigenen Leistungen noch befähigt bleiben?

Alle diejenigen Componisten, die wirklich Hervorragendes leisteten von der ältesten bis zur neuesten Zeit, suchten sich eine solche Kapellmeisterei ferne zu halten. Mozart, Beethoven, Mendelssohn, Cherubini, Auber, Rossini, Meyerbeer, Wagner u. s. w.

waren zunächst nur Componisten, und so waren ihnen selbstständige Leistungen möglich. Nur sehr wenigen in Amt und Würden gestandenen Kapellmeistern ist es gelungen eine gewisse Selbstständigkeit in ihren künstlerischen Schöpfungen zu wahren, aber diese hatten auch von Anfang an einen ganz ausgeprägten Character. Z. B. Weber, Spohr, Spontini.

Diese sogenannten Kapellmeistersopern kommen uns vor wie geistreiche mit Anecdoten gewürzte Tischgespräche. Man unterhält sich dabei recht gut, aber man kann auch ohne sie sein und man wird durch sie weder erhoben noch erbaut. Sie haben alle die von uns bereits aufgezählten Vorzüge, sie zeigen Talent und eine nicht gewöhnliche künstlerische Begabung, aber es fehlt dieser Musik jene innere Wärme, welche zum Herzen dringt, jene Tiefe der Empfindung, die sofort die verwandten Saiten in unserer Seele mittönen macht. Es scheinen solche Werke blos in den seltenen Freistunden entstanden zu sein, die ein armer, gequälter Kapellmeister, — denn das ist er in der That, — seinen mühevollen Geschäften abgerungen hat, und sehr häufig sogar bieten sie nichts weiter, als eine Zusammenstellung aller hübschen Effecte, die dem Componisten im Laufe der Zeit vorgekommen sind und die deßwegen nicht mehr wirken, weil sie beim Publikum schon längst ihre Schuldigkeit gethan haben.

Selbstverständlich gibt es auch hier ehrenwerthe und glänzende Ausnahmen, aber in je reicherem Maaße Talent und Genialität, Kenntnisse und Thätigkeit bei einem Manne sich vereinigen, der das schwierige Amt eines Theaterkapellmeisters zu begleiten hat, um so mehr müssen wir es beklagen, daß ihm die Umstände eine selbstständige Componistenexistenz nicht gestatten.

Wie im Allgemeinen den mit Directionsgeschäften überhäuften Musikdirigenten, so dürften auch denjenigen Musikern, deren Existenz nur an Musiklectionen gebunden ist, namhafte Leistungen in der Composition nur ausnahmsweise gelingen.

Wie die Musik einer Oper von warmer Empfindung durchströmt sein soll, so soll sie auch eine gewisse Originalität bekunden, die als das Eigendste des Tonsetzers sich sofort offenbart. Es gibt Opern, die durch die musikalischen Gedanken, die uns in ihnen gegenüber treten, wahrlich nicht zu blenden vermögen, aber dennoch fühlen wir uns sofort von ihnen angezogen und gefesselt. Wir erinnern nur an die Werke Gluck's und Cherubini's. Was Beide uns bieten, ist Alles

so einfach, so schlicht, aber wir erkennen augenblicklich, daß wir es bei ihnen mit dem ganzen Menschen zu thun haben und daß es ein tüchtiger Mensch ist, der uns hier gegenüber steht. Es ist etwas Solides und doch nichts hausbacken Gewöhnliches in ihrer Musik. Diese Männer gehen ernst ihres Weges, verschmähen jedes unedle Hilfsmittel, jeden täuschenden Flitter, aber es erfüllt uns auch sofort ein inneres Behagen, wenn wir ihnen in's Auge schauen, das Bewußtsein einer sittlichen Tiefe bringt sich uns ihnen gegenüber mit solcher Gewalt auf, daß wir uns durch sie und ihre Werke unwiderstehlich angezogen fühlen. Wir fragen nicht, woher diese Gewalt über uns kommt, wir geben uns ihr ohne Ueberlegung hin. Andere wieder fesseln uns durch Größe und Hoheit oder durch Reiz, Schönheit und Eleganz ihres Wesens, aber immer vermögen wir alsbald zu erkennen, ob wir es mit dem Kern eines Menschen zu thun haben oder mit einem blos hübschen Gewande, in das er sich versteckt hat. Jede wirkliche Originalität bringt auch eine gewisse Natürlichkeit in der äußeren Erscheinung mit sich, und das ist ein weiterer Factor, der für den durchgreifenden Erfolg einer Oper unerläßlich erscheint. Jenes geschraubte, bizarre, barocke und frivole Gebahren so vieler unserer Tonsetzer, das man so gerne mit dem Namen Originalität beehrt, — als wenn die Originalität in Aeußerlichkeiten und nicht im innersten Wesen eines Menschen und seiner Leistungen zu suchen wäre, — ist meist weiter nichts als eine bettelhafte Hülle, unter der sich eine beklagenswerthe Armuth und geistige Beschränktheit umsonst zu verbergen streben. Die Erfahrung lehrt, welchen wunderbar richtigen Instinct das Publikum in dieser Hinsicht hat und wie es ihm auch ohne ästhetische Bildung sofort klar wird, ob ein Werk freie Eingebung des Genius, oder Ergebniß ängstlicher Berechnung und quälerischen Nachdenkens ist; ob es etwas Ursprüngliches oder künstlich Gemachtes vor sich hat und ob jener frische Zug, der die Seelen mit sich fortreißt, sich in einer Musik findet oder nicht. Alle Effecte, alle in Bewegung gesetzten äußeren Mittel, alle Phrasen und wohlausgedachten Ueberraschungen suchen das natürliche Gefühl vergebens zu täuschen.

Man kann durch kluge Anordnungen, durch raffinirte Berechnung wohl verblüffen, in Erstaunen versetzen und momentane Erfolge erzielen, aber sobald die Effecte einmal abgenützt sind, wird Gehaltlosigkeit und Leere nur um so mächtiger hervortreten, und sicherlich haben solche Werke keine Zukunft. Dieser natürliche Fluß einer Composition,

in dem alle Zeichen der Kunstfertigkeit wie Nebendinge zurücktreten, ist jedoch ebensowohl ein Ergebniß des Talents, als des Fleißes. Sehr viele begabte, ja geniale Tonsetzer werfen mit größter Leichtigkeit unzählige Werke hin, die momentan durch ihre Anmuth und Natürlichkeit bezaubern, die durchweg Zeugniß von dem Talente ihrer Urheber geben, aber es fehlt ihnen jene Tiefe, jener Kunstgehalt, die doch zuletzt allein dauernd zu fesseln vermögen. Leider nicht alle Genie's haben jenen eisernen Fleiß, durch den es allein möglich wird Vollendetes zu schaffen, das Höchste zu leisten und sich bis zu völliger Meisterschaft in der Beherrschung aller Kunstformen und Kunstmittel emporzuarbeiten. Nur wenn mit dem Talente Fleiß, Einsicht und eine unbestechliche Selbstcritik sich vereinen, vermögen ächte Kunstwerke zu entstehen.

Indem wir hier einfach die Ansichten eines Musikers ausgesprochen haben, der mit innigster Hingabe an seine Kunst der Entwicklung derselben stets zu folgen bemüht war, wollen wir weder auf eine erschöpfende Darstellung des wichtigen Gegenstandes, — wozu schon der Raum nicht ausreichte, — noch auf Unfehlbarkeit unserer Meinungen Anspruch machen. Wir leben in einer Uebergangsperiode. Tragen die neuen Ideen, von denen heute unsere Operncomponisten sich leiten lassen, den Sieg davon und bewähren sich Schöpfungen, für die wir uns, ehrlich gestanden, bisher nicht begeistern, die uns keine Bewunderung abzunöthigen vermochten, in der That als solche, die der Feuerprobe des Urtheils der Nachwelt Stand halten, so wollen wir bereitwillig unsere Kurzsichtigkeit, unsern Irrthum zugestehen. So lange dies aber nicht der Fall ist, werden wir in den Werken eines Händel und Bach, eines Gluck und Cherubini, eines Haydn, Mozart und Beethoven, ja selbst in denen eines Weber, Schubert, Spohr, Mendelssohn, Auber, Herold, Rossini und mancher anderer Meister der neueren Zeit, diejenigen Offenbarungen suchen, die wir nach unserer künstlerischen Ueberzeugung darin zu finden hoffen. Ohne uns den Genuß und die Freude an den Erscheinungen der neuesten Periode dadurch schwächen zu lassen, glauben wir doch sicher zu sein, in dem Studium der Werke älterer Tonsetzer höhere Befriedigung und unmittelbar Ansprechenderes finden zu können, als in denen neuerer Componisten, in denen das Interessante, Geistreiche und Berechnete, das Anmuthige, Seelenvolle und Gemüthliche meist allzusehr überwiegt.

Mit den großen von Reichardt unternommenen Reisen begann für ihn die schönste und höchste Periode seines Künstlerlebens. Nur als Mann mit reifem Verstande und der dazu nöthigen Bildung konnte er es wagen, sich in die reizenden Lustgefilde von himmlischen Klängen zu begeben, welche für den bisher Abgeschlossenen England, Frankreich und Italien noch bargen. In Jahren, wo ihn weder hier die üppige, flatternde, leicht hinlockende Lust, noch dort der tiefe, schleichende und überzeugende Ernst einzig und allein fesseln durfte, sondern, wo er mit männlicher Klugheit und prüfender Vorsicht wie ein Held über ein zwiefaches feindliches Heer gebieten und den zwiefachen verderblichen Streit in Einen ergötzlichen Frieden zurückführen mußte. Gleicherweise zur Begeisterung leicht entzündet und doch auch wieder zum Nachdenken geneigt, erscheint Niemand mehr geeignet die gehabten Eindrücke unmittelbarer auf sich wirken zu lassen und dadurch zu selbstständiger Reproduction angeregt zu werden, als Reichardt. Obwohl er sich sofort nicht völlig von dem eigentlichen Wesen der italienischen Oper, in der alle seine Erinnerungen wurzelten, loszumachen vermochte, es vielleicht bewußt auch gar nicht wollte, so wußte er doch mit merkwürdigem Geschicke alle Errungenschaften der neuen Richtung auf das Gebiet der großen Oper überzutragen. Er benützte in wirklich genialer Weise die schon größere Ausbildung der Orchesterkräfte, ließ die Instrumente sowohl in verstärkten Massen, als auch in einzelnen obligaten Partien auftreten, vereinte mit den bereits errungenen Vorzügen größere Mannigfaltigkeit und innern sowohl als äußern Glanz, trachtete durch lebhaftere Darstellung der Leidenschaften mit allem gestatteten Aufwande der Kunstmittel nach größerem Effecte und erreichte in den meisten Fällen auch glücklich seine Absichten. Neben seinem Talente, dem Großen und Kühnen Ausdruck zu geben, zeichnet seine Werke aber noch etwas aus, was wir als ein ganz wesentliches Merkmal wirklicher musikalischer Begabung hervorheben müssen: Alles was er componirt, klingt. Wo sich aber solch' reiner, ungesuchter Wohlklang, solcher Reichthum an schönen, sangbaren Melodien, eine, wenn auch etwas herbe und nicht gerade blendende Originalität mit so hoher künstlerischer Einsicht verbindet, da müssen, zählt man noch so entschiedene äußere Anregungen und eine das Schaffen so sehr begünstigende Ruhe und Selbstständigkeit hinzu, Werke entstehen, die unbedingt den bedeutendsten ihrer Art sich anreihen können. Zu solchen hervorragenden Schöpfungen von musikalischem Standpunkte aus betrachtet, ge-

hören unzweifelhaft die vier großen Opern Reichardt's, die wir eingehender jetzt uns ansehen wollen.

1. Andromeda.

Dem Textbuche der Andromeda[1]) geht folgende Inhaltsanzeige voraus:

Cassiope, die Gemahlin des egyptischen Königs Cepheus, war so stolz auf ihre große Schönheit, daß sie es wagte, sich den Nereiden, oder, wie andere wollen, gar der Juno zu vergleichen. Darob erzürnte die Göttin und ließ aus dem Meere ein Ungeheuer hervorgehen, das das Reich verwüstete und dem keine menschliche Kraft ein Hülfsmittel entgegen setzen konnte. Man nahm seine Zuflucht zum Orakel und erhielt die Antwort: Andromeda, die Tochter der Cassiope, müsse dem Ungeheuer geopfert werden.

Die unglücklichen Eltern mußten sich dem abscheulichen Ausspruche unterwerfen, und setzten ihre einzige Tochter an einen Felsen des Meeres gebunden aus, um vom Ungeheuer zerrissen zu werden. In dem Augenblicke der höchsten Betrübniß führte der Zufall den Perseus, Jupiters und der Danae Sohn herbei: er sah sie und wollte sie befreien. Er kehrte von der Eroberung des Medusenhauptes zurück, das er auf seinem Schilde trug, und flog eben durch die Lüfte auf dem geflügelten Pferde, das aus dem Blute der Gorgonen entstand, und das man gewöhnlich für den Pegasus nimmt, und nicht mehr, wie vor jener Eroberung, mit Hülfe der geflügelten Cothurnen. Er ließ sich auf die Erde hinab, erfuhr von der unglücklichen Andromeda ihr trauriges Schicksal, verliebte sich in ihre Schönheit und kämpfte mit dem Ungeheuer. Nachdem er aber die Lanze zerbrochen und mit dem Schwerdte gefochten, ohne dasselbe zu verwunden, entschließt er sich, es in Stein zu verwandeln, und hält ihm das Medusenhaupt vor, dessen Anblick Alles versteinert. Ehe Perseus den Kampf mit dem Ungeheuer begann, bat er die königlichen Eltern um die Hand der Andromeda, im Falle er sie befreite, und gerne wurde sie ihm bewilligt. Nach erfochtenem Siege gab Cepheus und Cassiope die Tochter mit großer Freude ihrem Befreier zur Gemahlin. Die Hochzeitfeier ward aber durch den wüthenden Phineus, Bruder des Cepheus und Onkel der Andromeda unterbrochen; ihm ward sie vor ihrem Unglücke zur Gemahlin versprochen worden. Jetzt kam er mit seinen Bewaffneten dazwischen, und Perseus vertheidigte sich eine Zeitlang. Da er sich aber von der Menge überwältigt sah, entblößte er das Medusenhaupt und verwandelte den Phineus und seine Begleiter in Bildsäulen. Dann verband er sich mit Andromeda.

So erzählt Ovid die Fabel, in welcher einige Aenderungen nothwendig geschienen, um sie zu einem Schauspiele zu benutzen. Anstatt den Perseus erst zufälliger Weise durch die Luft ankommen zu lassen, wenn Andromeda schon an den Felsen ge-

---

1) Siehe pag. 460—463. Es ist unbegreiflich, warum man die alte Sitte, dem Textbuch eine kurze Inhaltsangabe vorausdrucken zu lassen, nicht beibehalten hat. Wie viele Opern, die unverstanden bleiben und deßhalb auch keinen tieferen und dauernden Eindruck zu machen vermögen, würden ein besseres Schicksal haben. Die Mangelhaftigkeit der Textbücher ist ja in den meisten Fällen die Ursache, daß die beste Musik wirkungslos bleibt.

bunden ist, nimmt man an, daß er sich schon am Hofe des Cepheus befindet und die Andromeda liebt. Ebenso nimmt man an, daß die Eroberung des Medusenhauptes ihm auf Jupiters Befehl vom Merkur, als das einzige Mittel, die Andromeda vom Tode zu befreien, eingegeben wird: das Hauptinteresse des Stücks, das überdies noch sehr dadurch verschönert wird.

Merkur, der ihn auf den Wolken zur Höhle der Gorgonen führt, das geflügelte Pferd, so ihn zurückbringt, und die Nähe der Gargaden, wo die Gorgonen wohnen, benehmen hinlänglich alle Zweifel in Ansehung der Zeit: überdem lesen wir im Ovid, daß Perseus auf diesem Pferde die ganze Welt in Einem Tage sah.

Der Kürze wegen ist angenommen, daß Merkur selbst ihm den bezauberten Helm des Pluto gibt, um sich damit unsichtbar zu machen; ohne ihn zu den Schwestern zu führen, die ihn freilich bei der Eroberung unterstützten.

Phineus wird nur Prinz vom Geblüt und nicht Onkel und Verlobter der Andromeda genannt, um sich nach den jetzigen Gebräuchen zu bequemen, und wir lassen nur zufälliger Weise seine Augen auf das Schild des Perseus werfen, indem er kommt, ihn zu ermorden und ihm die Braut zu rauben, ohne diesen das Medusenhaupt entblößen zu lassen, um den Sieg zu erhalten, welches eines Helden eben nicht würdig wäre.

Die Nähe der hesperischen Gärten bei der Höhle der Gorgonen hat Gelegenheit gegeben, das Schauspiel zu verschönern, ohne eben gegen die Fabel zu verstoßen.

Ovid berechtigt uns auch in diesem Schauspiele Weiße zu gebrauchen, obgleich der Schauplatz in Ethiopien ist, denn er sagt: hätte Perseus nicht die Thränen der Andromeda gesehen, er würde sie für Marmor gehalten haben:

marmoreum ratus esset opus;

und schwerlich wird man doch die Schönheit eines Mädchens anders als mit weißem Marmor vergleichen. Ueberdem würde sich Perseus, ein Grieche, nicht leicht so augenblicklich in eine Schwarze verliebt haben. Es ist auch gewiß, daß man die Nereiden jederzeit weiß geglaubt hat, und wenn Cassiope sich ihnen an Schönheit verglich, konnte sie keine Schwarze sein. Es scheint also, daß Ovid entweder die Einwohner im Reiche des Cepheus nicht schwarz annahm, oder daß er sich um diesen Vorwurf nicht kümmert.

(Der Schauplatz ist in Ethiopien, in der Hauptstadt des Reichs des Cepheus, an den Ufern des Ethiopischen Meeres).

Die Ouverture (Allegro di molto, C. D dur, Quartett, 2 Fl., 2 Ob., 4 Fag., 2 Hörn., 2 Tromp. und Tympani) beginnt, dem Heldencharacter des Perseus entsprechend, mit hellen Trompetentönen, zwischen die hinein das Orchester eine durch den Accord aufwärts steigende, scharfe Figur wirft. Bald stemmen sich die Geigen in markirten weiten Schritten gegen die trotzigen Blechinstrumente und gehen nun, als diese schweigen, in ein sehr belebtes und erregtes Tonspiel über, das durch rasche Läufe in den Oberstimmen, — die von syncopirten Accorden unterbrochen werden, gegen die dann der Baß wieder wie an-

kämpfend sich auflehnt, — und eine frappante Harmonisirung sich auszeichnet. Der Hauptsatz schließt mit energischen Accordschlägen auf der Dominante. Nun erfaßt überraschend der Zwischensatz im Unisono Fortissimo den Ton Es, der sich in eine zweifelnde Melodie auflöst, die nur allmälig von den immer leidenschaftlich erregten Geigen übertäubt und nach und nach in die frühere stürmische Erregtheit hinübergedrängt zu werden vermag. Der Hauptsatz, jetzt in A dur, kehrt wieder, mehrmals unterbrochen von einer wehmüthigen Weise, die in scharfen Accenten wie im heftigsten Schmerze aufseufzt, um endlich mehr und mehr herabzusinken, bis sie sich in eine sanfte, tröstliche Melodie verliert, mit der der Mittelsatz anhebt. Wie es Reichardt überhaupt liebt, ist dieser neue Theil nur den Bläsern zugetheilt. Inmitten des bald wieder in schmetternden Tönen und ringenden Tonfiguren aufbrausenden Orchesters macht sich dieser weiche Mittelsatz mit seinen gebrochenen Motiven ungemein gut.

Die Ouverture zur „Andromeda" hat keine bedeutende Gedanken, sie ist zu kurz, um als selbstständiges Werk besondere Aufmerksamkeit erregen zu können, aber sie ist ungemein frisch, feurig und glänzend, die Modulationen sind kühn und überraschend, die Gegensätze glücklich und wirksam und die Instrumentation spricht für des Meisters Geschick und Einsicht. Dieser Instrumentalsatz mußte sicherlich die beabsichtigte günstige, ja eine glänzende und hinreißende Wirkung machen.

(Der Vorhang rauscht in die Höhe).

Vorhof des Tempels der Hymen. Prächtige Stufen führen zu dem Hauptgebäude empor. Die Aussicht in's Innere ist nur von Säulen unterbrochen, die die große Tribüne umgeben. Man kann den Altar und die Bildsäule der Göttin sehen.

Um den Altar her stehen die Opferpriester und eine Menge von Brautpaaren, welche die königliche Vermählung, die man im Begriffe ist zu begehen, mit Gesängen und Tänzen feiern. Der Tempel ist prächtig beleuchtet.

Cepheus, umgeben von Gefolge, Hofleuten und Wachen, sitzt mit Cassiope und Phineus im Vordergrunde. Feierliche Chöre werden von Priestern und dem Volke angestimmt, während die Brautpaare in ernstem Reigen sich um sie her bewegen.

Diese erste Scene (Moderato e Grave, dann Allegro, ma non troppo), in welche die Ouverture unmittelbar hinüberleitet, ist sehr

schön gedacht. Das Orchester ist dasselbe geblieben, wie in der Introduction, nur sind an die Stelle der früheren Blechinstrumente jetzt drei Posaunen getreten, deren majestätischer Ton nun zum ersten Male die Räume des großen Opernhauses erfüllte. Solchen gewaltigen Harmonien gaben die weichen Klänge der vier Fagotte, gleichzeitig in langgehaltenen Accorden sich hinziehend, eine Fülle und Milde, welche die feierliche Handlung auf das Glücklichste unterstützte und dem Zusammenklange des ganzen Orchesters eine erhabene Pracht verlieh.

Wie fast alle Reichardt'schen Chorsätze, ist auch dieser von der größten Einfachheit und ungemein wohlklingend; ein ächter, vollwirkender Theaterchor, ohne jene abgebrauchten Schlußformen, welche die Aufführung eines Opernchors im Concertsaale oft geradezu unmöglich machen. Der ganze Chor wird von einem dreistimmigen, von den Jünglingen gesungenen Satz unterbrochen, während dessen sich Cepheus, Cassiope und Phineus erheben, um in den Tempel zu gehen. (Terzett. Moderato). Das Herz der Eltern ist von bangen Sorgen erfüllt, die nur zu bald sich als begründet erweisen sollen. Das sehr einfache und nur von den Saiteninstrumenten accompagnirte Terzett läßt in jedem Tone und jeder Wendung den trefflichen Gesangscomponisten erkennen. Die Scene schließt mit der Wiederholung des früheren Chors.

Zweite Scene. (Moderato, a moll). Andromeda, die dem ungeliebten Manne sich vermählen soll, tritt mit den Worten auf: „Zahlreich ihr Götter, sind der Liebe Schmerzen. Doch ohne Liebe sich hinzugeben und zu verlassen den Vielgeliebten, ist die schrecklichste der Qualen". Dieser Satz ist ganz neu und wir dürfen wohl behaupten, entsprechend und schön vom Componisten wiedergegeben. Motive aus der vorhergehenden Nummer und die feierlichen Gesänge des Volkes drängen bald wieder in den früheren Chorsatz zurück. Laute Segenswünsche geleiten das Brautpaar zum Altare. Da, im entscheidenden Augenblicke, verkündet das dumpfe Grollen der Pauken und das ängstliche Tremolo der Geigen nahendes Unheil. Nicht umsonst scheint die verzweifelnde Braut die Götter um Hülfe anzurufen, ehe das verhaßte Band unauflöslich geknüpft wird. Vom Altare empor steigen Flammen, das heilige Feuer, wie mit Blut gefärbt, wird schwarz und finster und droht zu ersticken. Vergebens suchen die Priester die Flamme auf des Bräutigams Drängen neu zu entfachen. Ungeduldig zieht dieser die Braut zum Altare. Da zittert und schwankt die Statue und er-

scheint in dunkler Glut. Dumpfer Donner rollt und ein Blitzstrahl verwandelt die Bühne in Nacht.

Dieses großartige Recitativ ist meisterhaft declamirt und begleitet. Ein Chor der Priester und des Volkes (Allegro di molto, g moll) erklärt die Vermählung für unmöglich; die Götter haben zu deutlich gesprochen. Umsonst bemüht sich Phineus den König zum Festhalten an dem einmal gefaßten Beschlusse zu bewegen; diesem selbst ist die Unterbrechung nicht unlieb, denn auch er nährt eine Abneigung gegen den künftigen Schwiegersohn. Dieser ganze reiche Ensemblesatz ist auf's Glücklichste gestaltet und durchgeführt und völlig geeignet die vollkommenste Wirkung zu machen.

Es ist schon früher die Bemerkung gemacht worden, daß Reichardt's Tonsätze nichts Ueberflüßiges und nur äußerlich Prunkhaftes zeigen; auch die Musik zur „Andromeda" liefert einen Beweis für des Componisten würdige und maaßvolle Verwendung aller Kunstmittel. Nirgends ist eine Ueberladung oder Unklarheit, und doch ist Würde, Größe und Pracht allenthalben sichtbar, wo die Umstände sie heischen. Der erste Act enthält neben vielen Recitativen, die großen Raum einnehmen und sämmtlich die Meisterschaft des Componisten bekunden, einige Arien, ein Duett und ein Terzett. Hervorragend unter den Partien sind selbstverständlich diejenigen der Andromeda und des Perseus. Beider Charactere sind trefflich gezeichnet und durchgeführt. In jener erkennen wir immer das hohe, edle Weib, in diesen den feurigen, heldenhaften Jüngling. Aber auch die Nebenpartien sind mit ungewöhnlicher Sorgfalt behandelt und daher jede der folgenden Arien voll Character und Bedeutung. Die erste Arie, von Phineus gesungen, bildet den Schluß der zweiten Scene (Allegro e con spirito, e moll. Quartett, Oboen, Fagotte und Hörner). Sie entspricht ganz dessen ungestümen Character und trifft den Ton männlichen Schmerzes sehr gut.

Scene 3 und 4 bestehen blos aus Recitativen. In der vierten Scene verwandelt sich die Decoration. Die Bühne stellt von da an eine mit Bildsäulen geschmückte Gallerie vor.

Scene 5. Perseus, dem der Vorfall im Tempel wieder Muth und Hoffnung gegeben hat, naht sich auf's Neue der Geliebten. Sein Auftreten wird von einem sehr entschieden und kräftig klingenden Ritornell begleitet. Er trifft mit Andromeda zusammen, was Veranlassung zu einer ausgeführten Sopranarie gibt, die ganz für die starke Stimme der Todi erfunden scheint und der Sängerin die beste Gele-

genheit bot ihre Meisterschaft im getragenen Gesange zu bethätigen. Diese Arie (Un poco Adagio. B., Quartett, und als Soloinstrumente eine Harfe, eine Flöte und zwei Fagotte) hat der Componist mit vieler Sorgfalt und Liebe ausgeführt. Der Sologesang[1]), getragen von den gebrochenen Accorden der Harfe und umhaucht von den sanften Tönen der Blasinstrumente, ist der Ausdruck innigster Liebe und vollster Hingebung. Besonders umspielt die Flöte die Singstimme in reizender Weise und es ist, als wollte sie den von der Sängerin ausgesprochenen Gedanken verklärt in die Höhe tragen und deren Empfindungen in ihren schmeichelnden Tönen ausklingen lassen.

Scene 6. Der Liebenden Glück soll jedoch nur ein kurzer Moment sein. Das vom Könige wegen des Vorfalls im Tempel befragte Orakel thut den unseligen Spruch: „Verlanget dieses Reich zu stillen des Himmels fürchterlichen Zorn, so sei Andromeda geopfert dem schrecklichen Ungeheuer". Es folgt nun ein großes Recitativ, in das das volle Orchester — die Blasinstrumente von einer Baßposaune unterstützt, — seine erschütternden Accorde wirft, unterstützend die klagenden Gesänge des Volkes, oder mit ihnen abwechselnd. Nach Art der italienischen Opernhelden, die fast nie einen festen, männlichen Character zu bewahren wissen, und gar zu häufig aus der Rolle eines gespreizten Bramarbas in die eines sentimentalen Liebhabers verfallen, fühlt auch Perseus unter dem Eindrucke des fürchterlichen Geschickes seine Kräfte schwinden.

Scene 7. Recitativ und Duett. Die Liebenden suchen sich gegenseitig zu trösten. Perseus singt und redet sich allmälig in seinen früheren Heroismus wieder hinein. Er schwört, die Geliebte nicht zu verlassen und droht sogar seinem Vater Jupiter mit Rebellion, wenn er der Juno schrecklichen Zorn nicht zu stillen vermöge.

Das Duett (Un poco Adagio. A. $^4/_4$, dann: Allegretto. $^3/_8$. Zuletzt: Allegro di molto. $^2/_2$. Quartett, 2 Fl., 2 Fag., 2 Hörn.) ist zwar ein recht hübsches Gesangstück, aber doch zu sehr im italienischen Geschmacke gehalten. Die beiden Solostimmen (Todi und Concia-

---

[1]) „Es lebe die Seele, von ihrem Geliebten in süßen Banden gefesselt.
Oder von jeglichen Banden befreiet, sei sie ihr eigener Gebieter.
Soll mir das höchste Glück nicht werden im Arm des Geliebten,
Soll mir doch nimmer das Schicksal die Freiheit versagen
Für ihn zu seufzen".

lini, also zwei Soprane) vermögen in keinen wirksamen Gegensatz zu treten; das Orchester hält sich sehr bescheiden zurück. Der Componist scheint den Solisten allzusehr gefällig gewesen zu sein. Damit sei nicht gesagt, daß in dieser Nummer nur ein Opernklingklang gewöhnlicher Art vorläge. Das ist bei Reichardt nie zu befürchten. Auch dieses Duett spricht für des Künstlers Streben nach characteristischem Ausdruck und sucht dem Inhalte der Worte völlig gerecht zu werden, aber obgleich die Melodien schön und sangbar sind und beide Stimmen auf's Vortheilhafteste zusammenklingen, so scheint dem Ganzen Tiefe und Bedeutsamkeit nicht in dem Maaße innezuwohnen, wie den vorhergehenden Scenen.

Scene 8. Königlicher Palast. Recitativ. (Vom Quartett und Oboe und Fagott Solo accomp.). Cepheus und Cassiope beklagen ihr unglückliches Kind; die Mutter zürnend und in Hader mit den Göttern, der Vater sie ernst zurechtweisend. An das Recitativ schließt sich eine Arie der Cassiope (Andantino $^3/_8$. E dur. Quart. und 2 Fagotte), die zu dem Sinnigsten und Gelungensten gehört, was die Oper bisher bietet.

Scene 9. Phineus fordert den König auf, dem Ausspruche des Orakels sich zu widersetzen. Diesem aber gilt das Wohl und Glück seines Volkes mehr als die Rettung der Tochter. Die Arie des Cepheus (Moderato. $^2/_2$. D dur. Quart., Oboen und Hörner), sehr einfach und klar, entspricht ganz dem ernsten und würdigen Character des alten Königs, der den lästernden Reden des jungen Mannes gebietet und ihm standhaften Muth zuspricht, während die eigenen Augen von Thränen überzufließen drohen und das Herz ihm laut zuruft: Du bist Vater!

Scene 10. Perseus tritt zur Königin und den noch anwesenden Phineus, gesteht der Mutter seine Liebe zur Andromeda und den Entschluß, sie entweder zu retten oder mit ihr zu sterben. Seine Arie, mit einem Andante (F dur. $^3/_4$. Quart., 2 Flöten, 2 Fag., 2 Hörn.) beginnend, in welchem er abwechselnd tröstend zur Cassiope, oder verachtend zu Phineus sich wendet, ist in ihrem ersten Theile sehr schön, wird aber dann im zweiten (Allegro. $^4/_4$) zu einem bloßen Paradepferd, auf dem sich der Gesangskünstler, Herr Concialini, weidlich herumtummeln konnte.

Scene 11. Recitativ. Cassiope ist voll Hoffnung auf eine gün-

stige Wendung der Dinge, Phineus, erfüllt von Eifersucht und Haß, wüthet gegen den Nebenbuhler.

Scene 12 und 13. Zimmer der Andromeda. Sie ist bereit zu sterben, der Vater bejammert ihr Geschick und seine Machtlosigkeit, ihr zu helfen. Perseus, hinzutretend, wirbt um die Geliebte und heischt sie zur Gattin, wenn es ihm gelingen würde sie zu befreien. Das Recitativ der 12ten Scene (Andromeda und Cepheus) mit seinen den Blasinstrumenten (2 Oboen, 2 Fag., 2 Hörn.) zugetheilten Ritornellen ist wahrhaft erhaben im Ausdrucke. Das Auftreten des Perseus wird von einer energischen Figur des Orchesters begleitet. Das dem Recitativ folgende Terzett (Andante. $^3/_4$. C dur. Allegro di molto. $^4/_4$.) bildet das würdige Finale des ersten Actes[1]). Der Gesang von Vater und Tochter, ernst und doch von freudiger Zuversicht erfüllt, der des Perseus entschlossen und ermuthigend. Das Ganze wieder außerordentlich einfach und schön gearbeitet. Das Terzett scheint abgeschlossen. Alle Drei wenden sich nach verschiedenen Seiten hin zum Abgange. Da, ehe sie scheiden, stehen sie nochmals still, um zum letzten Male die Blicke sich zuzuwenden. „Warum verweilst du?“ „Warum bleibst du?“ „Warum blickst du nach mir?“ so rufen sie sich zu, um dann dem wilden Schmerze, der ihre Herzen durchzittert, freien Lauf zu lassen[2]). Jetzt drängt sich auch das Orchester in lebhafter Betheilung heran, um mit all' seinen Stimmen den Eindruck und die Wirkung des Schlusses zu erhöhen. In Wahrheit eine herrliche Composition und in jeder Note und jeder Wendung den Meister offenbarend.

Die 14te Scene, mit der der zweite Act beginnt, zeigt einen prächtigen, weiten Platz, auf dem die öffentlichen Feste zu Ehren der

---

[1]) Andr. und Ceph.: Ach, verzeih! Wir klagen nicht. Muth laß uns lernen von dir.

Pers.: Bleibe ich länger hier, schwindet mir der Muth.

Ceph.: Ich fühl' mein Herz gestärkt.

Andr.: Der Tod erschreckt mich nicht.

Pers.: Ich will dich ihm entreißen.

Alle Drei: Muth denn, Muth! Wir gehen, wir eilen
Dem Schicksal mit muthiger Stirne entgegen.
Die Laufbahn des Ruhmes eröffnet sich uns.

[2]) Alle Drei: Weh' mir Unglückseligen! Ach, schon fühl' ich
Die Seele mir schwinden! Nein, so schrecklich
War nie ein Schmerz!

Götter gefeiert zu werden pflegen. In der Mitte der Bühne hinter einem Altare steht die Bildsäule des Jupiters, zur Rechten die der Juno, zur Linken die des Nereus. Andere Statuen verschiedener Meergötter erblickt man im Grunde des Theaters. Die 4 Söhne des Cepheus mit zahlreichem Gefolge, Blumen, Opfer und Weihrauch tragend, hinter ihnen Volk in Menge, treten unter den Klängen eines feierlichen Marsches auf. (Moderato e maestoso. G dur). Während sie einen kurzen, edlen Tanz beginnen, heben zugleich die feierlichen Chöre der Priester und des Volkes an. (Moderato e grave. C dur. Flöten, Oboen, Clarinetten, Fagotte, Hörner und Posaunen, Cello und Baß). Der Tanz wird fortgesetzt (Andante grazioso. $^3/_8$. F dur. Quartett). Ein Theil des Gefolges bekränzt die Götterbilder. Nachdem die Gaben auf die Altäre niedergelegt sind, beginnen die Priester das Opfer. Dazwischen hinein ertönen ernste, großartige Chöre. Allenthalben steigt der Duft des Weihrauchs empor. Pantomimisches Ballet (Moderato, d moll. $^4/_4$. Allegretto. D dur. $^2/_4$. Allegro, d moll. $^2/_4$), in dem die Götter um Nachsicht angefleht werden sollen. Nach kurzer Stille hört man fernen Donner. Jupiter scheint sich dem Opfer geneigt zu zeigen. Nun stärkerer Donner, der aber allgemeine Bestürzung hervorruft, da man nicht zu deuten weiß, ob Jupiter zürnt oder verzeiht.

Scene 15. Cepheus und Cassiope kommen mit Gefolge, das sechs weiße Lämmer auf den Altären niederlegt. Ein heiterer Tanz beginnt, der aber bald von Waffenlärm unterbrochen wird.

Scene 16. Perseus hat entdeckt, daß Phineus die Andromeda rauben wolle; er beschützt die Braut und besiegt den Nebenbuhler, dem es nun alle Betheiligten an Vorwürfen, Zurechtweisungen und guten Lehren nicht fehlen lassen. Der ganze zweite Act bietet eine Folge von Musikstücken, die durchgängig und ohne Ausnahme dem Besten gleichzustellen sind, was unsere Opernliteratur aufzuweisen hat. In der vorstehend schon besprochenen Introduction fügt sich Edelstein an Edelstein. Mit majestätischen Chören wechseln ernste, liebliche, characteristische Balletmusiken, unter denen besonders wieder die Gavotten sich auszeichnen.

Auf diese Einleitung folgt nun in Scene 17 ein Quintett von einer Größe, Erhabenheit und Schönheit, wie sicherlich bis zum Jahre 1788 in Berlin noch keines gehört worden war. Aber die Oper „Andromeda" ist nicht nur als solche ein bewundernswürdiges Werk, sie bietet auch eine Anzahl von Nummern, welche die dankbarsten Concertstücke

abgeben können. Dazu zählen wir nun vor Allem dieses prächtige Quintett, ja die sämmtlichen Scenen des zweiten Actes in ihrer Aufeinanderfolge.

Perseus ist entschlossen jeden möglichen Weg zur Rettung der Geliebten einzuschlagen. Andromeda und ihre Eltern erliegen fast ihrem Schmerze, ihrer Angst. Phineus wird von Wuth und Ingrimm verzehrt. Und nun vereinigen sich diese fünf Stimmen (4 Soprane und 1 Tenor), jede selbstständig sich aussprechend, zu einem unübertrefflichen Ensemble (Allegro, ma non troppo, d moll. C. Quartett, 2 Fl., 2 Clar., 2 Fag., 2 Hörner). Man fragt sich erstaunt, wie es möglich ist, daß solch ein Werk spurlos der Vergessenheit anheimfallen konnte? Ach, und wie vielem Aehnlichen ist es nicht ebenso ergangen!

Scene 18. Ein kleines Gehölz, in dessen Mitte ein weiter unbepflanzter Raum. Große Scene des Perseus. Umgeben von heiligen Bäumen strömt er seine Klagen aus; erbittet er von seinem gewaltigen Vater Hülfe für sich und Rettung für das geliebte Weib. Schon das Recitativ (Andante. Es dur. C. Quart., con sordini. 2 Fl., 2 Fag. und 2 Hörner) läßt ahnen, was die Arie bringen wird. Diese selbst (Rondo. Andante. Dann: Allegro ma non troppo) war nicht ohne Grund eine Lieblingspiece aller Sänger geworden. Der edelste Gesang, der hinreißendste Ausdruck, eine überwältigende Glut der Empfindung strahlen uns hier entgegen. Allerdings gehört eine seltene Stimme und eine noch seltenere Gesangsbildung dazu, um diese Arie vollkommen gut vorzutragen, aber vermag der Sänger die sich ihm entgegenstellenden Schwierigkeiten zu überwinden, so ist ihm auch der höchste Erfolg gewiß.

Nachdem die Arie verklungen, beginnt blendendes Licht die Bühne zu erhellen, ein glänzendes Gewölke schwebt bis zur mittleren Höhe des Theaters langsam hernieder und läßt, nachdem es sich zertheilt, den Merkur, umgeben von seligen Geistern erblicken. Ihm zur Seite sind drei Genien, Schwert, Helm und Schild haltend. Ein Chor himmlischer Stimmen (Allegretto. 6/8. C.) nur von sanften Blasinstrumenten begleitet, erfüllt die Luft. Merkur (eine Baßpartie, und von dem trefflichen Sänger Franz gesungen), spricht zu seinem überraschten Bruder Perseus, daß er nur dann sich selbst und die Geliebte vom Tode erretten könne, wenn es ihm gelänge, das schlangenumwundene Haupt der Medusa sich zu verschaffen. Um ihm das unmöglich scheinende zu erleichtern, bietet er ihm einen ehernen, von Vulkan geschmie-

beten Schild, ein Schwert und Pluto's unsichtbar machenden Helm. Aus der Medusa Blut würde ein geflügeltes Roß sich erzeugen, das von den Hesperiden groß gezogen, ihm zur Verfügung gestellt werden solle, und das den Sieger mit seiner Beute, dem versteinernden Haupte der Gorgone, in gedankenschnellem Fluge an den Ort der Gefahr zurückzubringen vermöchte.

Schon das Recitativ, in welchem der Götterbote zu seinem Bruder spricht, wirkt überraschend. Die Bläser aus dem Chore herüber halten die langen Accorde, die zu des Sängers mächtiger Baßstimme den Hintergrund bilden sollen, aus, während die Geigen im Unisono nur ein energisches Motiv zwischen die einzelnen Strophen des recitirenden Gesanges werfen. Dann singt Mercur eine ächte, kräftige Baßarie (Allegro moderato e maestoso. D dur. $^2/_2$. Quart., 2 Clar., 2 Tromp., 2 Fag.), wie wir sie nur noch in alten Opern oder Oratorien finden, eine Arie, in der die Stimme mit den Bäßen des Orchesters wetteifert in Kraft und Fülle des Tones.

Perseus, schnell bereit zu dem gefährlichen Wagniß, schmückt sich mit den Waffen, die ihm die Götter gesandt, und wird mit seinem Bruder durch die sich wieder schließende und emporschwebende Wolke den Blicken der Zuschauer entzogen. Dazu wird der frühere Chor von den Genien wiederholt, jetzt aber anstatt in C, in D dur, wodurch er allerdings für den ersten Sopran eine etwas unangenehme Höhe erhält.

Die folgenden Scenen 19—22 versetzten uns wieder in die Wohnung der Andromeda. Es wird allmälig Nacht. Andromeda, die nun erfährt, daß der Eltern Segen auf ihrer Liebe zu Perseus ruht, gibt ihren seligen Empfindungen in einem herrlichen Recitativ und einer äußerst brillanten Arie (Allegro maestoso. B dur. C. Quart., 2 Clar., Oboe-Solo, 2 Fag. und 2 Hörn.), einem Virtuosenstück, durch und durch und doch voll großartigen Schwunges, Ausdruck. Die Nachricht, daß Perseus mit Merkur auf so wunderbare Weise sich entfernt hat, erfüllt aller Herzen mit frohen Hoffnungen.

Wieder folgt nun eine Baßarie, von Arsace vorgetragen (Andante. $^3/_4$. C., 2 Violen, Cello-Solo und Baß), in der jedoch ein obligates Cello mit dem Sänger um den Preis des Sieges ringt. Diese Cellopartie dürfte zu den glänzendsten gehören, die in der Zeit, in welche die Composition der Oper fällt, für dieses Instrument geschrieben waren, und man kann daraus auf die seltene Virtuosität der Gebrüder Duport schließen, deren Leistungsfähigkeit Reichardt da-

bei sicher im Auge hatte. Neben dem so belebt gehaltenen Soloinstrumente bewegt sich die Singstimme in ruhiger Cantilene stets in der klangvollsten Tonlage.

Unmittelbar auf diese Arie folgt wieder eines jener schönen Ensemblestücke, wie wir deren schon mehreren im Verlaufe der Oper begegnet sind. Cepheus, Cassiope und Andromeda vereinigen sich zu einem Terzette, in dem sie den Hoffnungen, die sie an des Perseus Rückkehr knüpfen, jedes nach seiner Art, Ausdruck geben. (Andante, dann: Allegro ma non troppo. F dur. C. Quart., 2 Flöt., 2 Fag., 2 Hörn.). Ein Schimmer seligen Glückes liegt über diesem Gesange der drei Stimmen, der äußerst decent von den Instrumenten begleitet wird, ja vielfach ohne alles Accompagnement ist.

Scene 23 und 24. Der schreckliche Aufenthalt der Gorgonen mit verschiedenen ganz finstern, schauervollen Vertiefungen und Höhlen und weiten Durchsichten im Prospect zwischen rauhen Klippen und gewaltigen Felsen. Perseus, gewappnet und durch die Zauberkraft seines Helms den furchterweckenden Schwestern unsichtbar gemacht, tritt, nach denselben forschend, auf und verliert sich endlich in eine der Höhlen des Hintergrundes. Sobald er in dieselbe eingetreten, belebt sich die Scene mit Geistern und Ungeheuern, die von allen Seiten hereindrängen und ihre drohenden Tänze und Gesänge beginnen. Wie zu dem Chore der Genien Reichardt nur vier Frauenstimmen angewendet hat, so hat er zu dem gegenwärtigen nur zwei Männerstimmen (Tenor und Baß) gesetzt. Der erste Satz (Andante, c moll. $^6/_8$.) hat eine sehr düstere Färbung. 2 Violinen und 2 Violen (con Sordini) nebst den Bäßen (sempre pp.), dazu 4 Fagotts und 2 tiefe C-Hörner geben dem wilden, erschreckenden Gesange der Ungeheuer ein schauerliches Colorit. Alle ahnen, daß Jemand gegenwärtig ist, der ihnen feindlich zu nahen sucht. Aber vergebens streben sie dieses unsichtbaren Gegners sich zu bemächtigen. Perseus, den erhaltenen Lehren getreu, hat sich mittlerweile den schlummernden Schwestern rückwärts genaht, hat, indem er das Bild der Medusa im Spiegel seines Schildes sah, mit Hülfe der Minerva, die seine Streiche lenkte, den schlangenumwundenen Kopf der einzigen Sterblichen der Gorgonen vom Körper getrennt und sich der Schreckgestalt bemächtigt. Man hört Geschrei im Hintergrunde, Eurycale und Stheno stürzen händeringend und unter Zeichen des heftigsten Schmerzes aus der Höhle und unterrichten die Unholde durch Pantomimen von dem Vorgefallenen. Perseus, das von

ihm erbeutete, mit einem Schleier bedeckte Haupt in der Hand haltend, tritt bis zum Orchester vor und singt umtobt von den Geistern, die seine Stimme wohl hören, aber ihn nicht zu sehen vermögen und dadurch in die höchste Wuth versetzt werden, ein kurzes, ganz der Situation entsprechendes Solo, worauf er frei durch das Getümmel sich entfernend, die Wuthschnaubenden mit ihren noch einige Zeit fortdauernden Tänzen und Chören zurückläßt. Diese Nummer hat außer dem schon angeführten Andante noch drei Sätze: 2 Tänze in g moll, blos von den Saiteninstrumenten gespielt, der eine Moderato, der andere Presto; beide höchst characteristisch und vorzüglich erfunden, und den Schluß der Scene: Allegro ma non troppo. B dur, dann Presto, d moll. (Quart., 2 Fag. und 2 Hörn.). Die sämmtlichen vier Sätze liefern einen Beweis dafür, wie wenig äußere Mittel im Grunde nöthig sind, um auch das Grauenhafteste in schlagender Weise zu malen, wenn nur der musikalische Gedanke als solcher entsprechend, dem Character der Situation Ausdruck gibt. Welche Mittel würde man heute aufbieten, um solchen Scenen das nöthige Colorit zu geben?

Die nächste Verwandlung, Scene 25—27, zaubert uns hinüber in die lieblichen Gärten der Hesperiden. Selbstverständlich gibt der Dichter hier dem Decorationsmaler und Maschinisten Gelegenheit, das Publikum plötzlich aus der Hölle in den Himmel zu versetzen, denn Alles, was dem Auge sich jetzt darbietet, soll überaus lieblich und schön und angenehm sein.

Die Musik (Andante piu tosto Allegretto. G dur. $^6/_8$. 2 Flöten, Oboe-Solo, 2 Fag. und 2 Hörn.), stimmt eine sanfte Weise an, bei der die Hesperiden und ihre Nymphen einen kurzen festlichen Tanz ausführen.

Die nun im Textbuche folgenden Chorgesänge derselben fehlen in der uns vorliegenden Partitur. Die Hesperiden sind von der Ankunft des Perseus bereits unterrichtet; sie haben das Flügelpferd, das er hier finden soll, schon gezäumt; ihm goldenes Gebiß und goldenen Sattel aufgelegt und es dem Helden an die Pforte gebunden. Perseus, das mit einem Schleier bedeckte Medusenhaupt in der Hand, doch ohne Helm, naht. In einer äußerst lieblichen Ariette (Andante. D dur. $^2/_4$. Harfe, 2 Fl., 2 Fag., 2 Hörn.) spricht er zu den Nymphen, daß er nicht komme, ihnen die goldenen Früchte zu rauben, die ihrer Hut anvertraut wären, und diese wieder begrüßen in helltönendem Chore

(Andante. G dur. $^6/_8$. Instrumente wie vorher) den willkommenen Göttersohn.

Selbstverständlich gibt auch des Perseus Besuch bei den Hesperiden Veranlassung zu einem prächtigen Ballet, von den Nymphen mit den herbeikommenden Faunen getanzt. Die treffliche Musik dazu zählt fünf Nummern: 1) Allegro ma non troppo. (D dur. C. Quartett). 2) Musette. Andante. D dur. $^3/_8$. Fl., Ob., Fag. und Hörn.). 3) Loure. Moderato. (G dur. $^3/_4$. Quart. und 2 Hörn.). 4) Menuetto (G dur. $^3/_4$. Quart., 2 Fl. und 2 Hörn.). 5) Gique. Vivace (G dur. $^6/_8$. Quart., Ob., Clar. und 4 Hörn.).

Wer weiß, zu welchen wichtigen Theil der Oper Gluck das Ballet erhoben hat, der wird ermessen können, mit welcher Sorgfalt und Hingebung Reichardt die Musik zu den Balleten componirt hat. Welchen Werth er selbst auf diese Balletmusiken gelegt hat, kann man aus dem Umstande schließen, daß er wenigstens sie immer in's Publikum bringen suchte. Von fast sämmtlichen Opern aus dieser Periode sind doch die Balletmusiken theilweise gedruckt worden.

Scene 28 und 29. Die Galleriedecoration aus dem ersten Acte. Es ist Tag. Während Perseus in der Ferne die fabelhaftesten Abenteuer besteht, um in den Besitz der Mittel zu kommen, durch deren Hülfe es ihm möglich werden soll die Geliebte zu retten, sucht daheim der Poltron Phineus immer wieder seine alten Rechte auf Andromeda geltend zu machen. Er dringt zum Könige ein und schwadronirt ihm vor, was er Alles in Erfahrung gebracht habe und nun thun wolle. „Alles weißt du — antwortet ihm Cepheus — nur das nicht, daß du mir lästig bist und daß ich nicht länger deinen Muthwillen trage und daß du vergeblich auf die Tochter rechnest. Und wisse noch, wenn du nicht zähmest die tolle Begierde, verlierst du die Freiheit. Verstehst du?"

Die beiden Scenen geben Gelegenheit zu zwei Arien, deren eine, in jedem Tone und in ihrem ganzen Ausdrucke des alten Königs würdig, Cepheus singt (Moderato maestoso. B dur. C. Quart., 2 Clar., 2 Fag. und 2 Hörn.), während die andere (Presto. Es dur. $^3/_4$) dem Phineus Gelegenheit gibt, seinen wilden Unmuth und Groll gehörig auszutoben.

Scene 30 und 31. Königliche Burg. Wir stehen wieder vor einem der Kabinetsstücke der Oper. Die Frist, die der Andromeda bis zu ihrer Aussetzung noch gegönnt war, droht zu verstreichen, ohne daß der Retter zurückkehrt. Das edle Weib bereitet sich in Gedanken

zum Tode vor und wird mit ungebrochenem Muthe dem Untergange entgegengehen. Ein unendlich erhabenes Recitativ (Quart. con sordini. Oboe-Solo, Flauti, 4 Fag. und 4 Hörn.) geht der Arie voran, allen Empfindungen folgend, welche die liebende Seele des Opfers durchziehen und bereits an einzelne Motive der nachfolgenden Arie anklingend. Man sucht vergebens nach Worten, um ein solches Tonstück zu beschreiben; was man darüber sagen kann, dürfte übertrieben erscheinen, und dennoch reicht die Sprache nicht aus, um Alles zu sagen.

Des Recitativs würdig ist die Arie. (Rondo. Andante, dann Allegro, ma non troppo. F dur. C. Quart., Oboe-Solo, 2 Fag., 2 Hörn.). Auch sie gehörte zu ihrer Zeit zu den Lieblingsgesängen des Berliner Opern- und Concertpublikums. Mit der klagenden Melodie, welche den Gefühlen der Sängerin erhöhten Ausdruck gibt, mischen sich die herzrührenden Töne der Oboe, bis zuletzt im Allegro Andromeda zu jenem Heroismus sich aufschwingt, der Alles hinter sich zurückläßt und bereits den verklärten Blick in einer fernen, seligen Zukunft versenkt, wohin Schmerz und Leid den Sterblichen nicht zu verfolgen vermögen. Da läßt dann mit feinem Sinne der Componist das Soloinstrument verstummen und die Stimme nur von den stürmischen Wogen des ganzen Orchesters fortan allein tragen.

Hinter der Scene erklingen jedoch bald die fernen Töne der Opfermusik. Andromeda reißt sich aus der Umarmung der Eltern los, die verzweifelnd zurückbleiben. Das nun folgende Recitativ und Duett zwischen Cepheus und Cassiope (Un poco Vivace 3/4, dann Piu Vivace 2/4, c moll. Quart., 2 Fl. und 2 Fag.), gehört zu den schönsten Nummern der Oper. Es scheint ganz aus Seufzern und Wehklagen, aus Schmerz und Thränen gewebt und ist ebenso vorzüglich in der Erfindung als reich in der Ausführung.

Letzte Scene. Meeresküste. Ein Fels, der sich als Landzunge tief in das Meer erstreckt. Andromeda, von den Opferpriestern des Nereus begleitet, in weißem Gewande mit aufgelösten Haaren, inmitten zahlreichen Volkes.

Accorde ferner Blasinstrumente, die schon mehrfach angeklungen haben, ertönen nun voll und ernst in der Nähe. Zwei Orchester, eines auf der Bühne (2 Fl., 2 Clar., 2 Fag., 3 Hörn. und 3 Pos.), und das gewöhnliche (2 Fl., 2 Ob., 2 Fag., 4 Hörn und Baß) vereinigen sich, die wehklagenden Chöre des Volkes zu unterstützen. (Largo, f moll). Mitten unter all' diesen Jammernden behält Andromeda allein Muth

und Seelenstärke. Freudig will sie in den Tod gehen, wenn nur fortan dem Reiche und den Eltern Ruhe wird. Nochmals, ehe sie an den Fels gebunden wird, stimmt sie einen ihrer schönen, rührenden Gesänge an[1]) (Andante. As dur. 3/4. Quart. con sord.), nach welchem wieder der Chor in der früheren Weise einsetzt. Bald erhebt sich dumpfes Brausen und aus den tobenden Fluthen steigt langsam das Ungeheuer, dem Andromeda preisgegeben werden soll, aber schon erblickt man auch in der Ferne in der äußersten Höhe der Bühne den Retter Perseus vom Pegasus getragen. Er nähert sich rasch, bindet das Pferd an den Fels und stellt sich kämpfend dem Drachen entgegen. Aber vergebens gebraucht er Lanze und Schwert gegen denselben. An den eisenharten Schuppen des Unthiers prallen alle Streiche ab. Da, in der höchsten Noth, gebeut er, daß Jedermann sich abwenden und die Augen schließen solle, und hält nun dem wüthend andrängenden Unthiere das in seinen Schild eingesetzte Medusenhaupt vor, worauf es augenblicklich in Stein verwandelt wird und in das Meer zurücksinkt.

Man darf wohl annehmen, daß die orchestrale Malerei zu dieser entscheidenden Scene, die anfängliche Bangigkeit, das allmälige Erbrausen des Meeres u. dgl. dem ganzen schönen Werke entsprechend vom Componisten ausgeführt ist; aber auch die Chorsätze sind vollkommen gelungen. Welche Würde, welch feierlicher Ernst spricht aus ihnen! In dem Augenblicke, da Perseus am Horizonte sich zeigt, beginnt plötzlich in dem hellen D dur (Allegro) das Orchester mit schmetternden Trompetentönen die Weise der Ouverture zu ergreifen. Zu dem reichen Tonspiele, das wir seiner Zeit schon geschildert haben, tritt nun der, den vor seinen Augen sich entwickelnden Kampf mit lebhaftester Theilnahme folgende Chor, treten in Wechsel mit ihm in höchster Erregung die Solisten. So erscheint der an und für sich schon glänzende Satz mit neuen Reizen geschmückt, und durch den Gesang und die Situation findet das dahin brausende Orchester nun auch seine entsprechende Interpretation.

Nun da das Ungeheuer besiegt, da die Geliebte gerettet ist, da alles Volk dankend die Arme gegen Himmel breitet, stürzt plötzlich Phineus mit seinem Gefolge herein, um den Helden zu neuem Kampfe zu nöthigen. Aber Herr Filistri macht kurzen Proceß mit ihm, er läßt ihn

---

[1]) Der letztbesprochene Chor nebst der Cavatine findet sich abgedruckt im zweiten Bande des Kunstmagazins pag. 58.

nur wenige Worte reden, dann das Medusenhaupt anschauen und sofort zu Stein erstarren. Nun erst kann Perseus die Bande der Andromeda lösen: „Siehe — so spricht er zu ihr — das Ungeheuer ist besiegt! Oeffne die Augen, blicke mich an Geliebte, sie sind geendet alle unsere Leiden".

Ein jubelnder Chor schließt darauf das Werk ab.

In dem in Berlin seiner Zeit bei Haude und Spener erschienenem Textbuche folgt nun noch ein großartiges Schlußballet mit Chören, das jedoch Reichardt, wie es scheint, nicht componirt hat. Wenn nämlich sämmtliche Mitwirkende die Bühne verlassen haben, tauchen Schaaren von Nereiden aus dem Meere auf. Die Fluthen erheben sich, sie bedecken den Fels, an dem Andromeda angebunden war und die ganze Küste, ja sie steigen von heulendem Sturme getrieben, bis zur Höhe der ganzen Bühne, dann theilen sie sich plötzlich und es erscheint der herrliche Pallast des Neptun mit aller märchenhaften Zauberschönheit geschmückt, die die erregte Phantasie eines italienischen Librettodichters nur auszudenken vermag. Tänze und Pantomimen und Wunderdinge aller Art werden noch vor dem staunenden Zuschauer producirt, oder sollten vielleicht noch producirt werden, denn es ist nicht zu glauben, daß Reichardt den ausschweifenden Ideen Filistri's, nachdem die Oper längst als solche abgeschlossen war, noch ferner seine Feder geliehen haben sollte.

Wir sind diesem Werke mit eingehender Aufmerksamkeit gefolgt, um daran den außerordentlichen Fortschritt, den sowohl der Componist, als auch die Berliner Musikverhältnisse durch dasselbe gemacht haben, darzuthun und zu beleuchten. Die Oper enthält allerdings noch einzelne Nummern, in denen der Tonsetzer den Sängern sich allzusehr gefällig erweist, aber gegenüber der Summe des Großen und Vorzüglichen, das sie bietet, verschwinden solche schwächere Piecen, und dann haben wir die Gesichtspunkte, unter denen Reichardt als königlicher Kapellmeister vorerst noch arbeiten mußte, bereits berührt.

Immerhin bleibt es zu beklagen, daß ein Werk von solchem Gehalte, von solcher Bedeutung und Tiefe so gänzlich vergessen werden konnte. Es hat in den Recitativen einzelne Längen, es finden sich Arien, die man vielleicht ausscheiden müßte, aber im Uebrigen darf es als eine Composition bezeichnet werden, die in frischester Lebenskraft uns entgegentritt und seine Fähigkeit, zu fesseln und zu interessiren, auf das Glänzendste bethätigen würde — wollte man nur wie-

der Hand anlegen und es auf's Neue, und wäre es auch nur im Concertsaale, zu Gehör bringen[1]).

2. Eingelegte Stücke in die Oper: „Orpheus", von Bertoni aufgeführt, 2. Februar 1788.

3. Protesilao[2]).

Ueber diese Oper vermögen wir nur kurzen Bericht zu geben, da uns weder Partitur noch Textbuch vorliegen. Sie wurde mit vollständiger Reichardt'scher Musik nie aufgeführt und es mag den Meister nicht wenig geschmerzt haben, als späterhin der „Protesilao" mit der Musik zu beiden Acten von Naumann zur Darstellung gelangte, während er und sein Werk, das gewiß ähnlicher Auszeichnung nicht wieder würdig war, so auffällig sich zurückgesetzt sahen. Was die allgemeinen Urtheile über Reichardt's Antheil an dieser Oper im Jahre 1789 aussagten, haben wir bereits mitgetheilt. Alle sind sehr vorsichtig abgefaßt und man merkt es den Critiken an, daß keinem der beiden Meister zu nahe getreten werden sollte. Wie die Composition Reichardt's, so ist auch die Naumann's vollständig verschollen. Ein selbstständiges Urtheil über beide Werke vermögen wir uns nicht mehr zu bilden. Einige Nummern jedoch hat Reichardt selbst in die Oeffentlichkeit gebracht[3]), und eine Scene der Erifile liegt uns in alter Abschrift vor. Das vom Componisten herausgegebene Heft enthält zwei Scenen, die bei den Aufführungen besonders gefallen haben im Clavierauszuge. Reichardt beklagt in einer kurzen erläuternden Vorrede dazu, daß die öffentliche Bekanntmachung ganzer Werke in vollständiger Partitur in Deutschland so sehr erschwert sei, und daß kein anderer Weg zur Befriedigung des Publikums übrig bleibe, als in's Große gearbeitete Werke, so hart es dem Componisten auch ankommen mag, zusammengeschrumpft und skeletirt den Musikliebhabern vorzulegen.

Die erste der mitgetheilten Scenen spielt in den elisäischen Gefilden und gibt eine Reihe von Tänzen, Chören und Sologesängen, worunter sehr viel Ansprechendes und Liebliches sich findet. Die zweite

[1]) Die Sinfonie zur „Andromeda" erschien im Clavierauszuge mit Op. II. bezeichnet, bei Rellstab. Einzelne Gesänge und Tänze aus dieser Oper finden sich in den Sammlungen: „Claviermagazin" und in „Harmonie und Melodie".

[2]) Siehe pag. 467 und 468.

[3]) Alcuni Cori e Balli dell'Opera Protesilao. Op. III. Berl. b. Rellstab, und eine Cavatine: „In felice" im 2ten Bande des Kunstmagazins p. 79; ebendaselbst p. 76 ist auch eine Cavatine von Naumann mitgetheilt.

enthält einen Chor der höllischen Geister für Tenor- und Baßstimmen und „ein höllisches Divertissement von Tänzen" (vier Nummern), die ebenfalls der Situation vollkommen entsprechend gehalten sind.

Die Scene und Arie für Sopran und Orchester mit Fagott und 2 Es-Hörnern Solo ist sehr schön und wohlklingend und von großer Einfachheit und Klarheit in der Anlage.

4. Brenno[1]).

Leider sind wir nicht im Besitz des ersten Textbuches vom Jahre 1789, in welchem sich die übliche Vorrede des Herrn Filistri befinden wird, denn daß zu diesem Texte ein erklärendes Vorwort geschrieben werden mußte, geht aus jeder Scene des langen Stückes hervor. Der Text zum „Brennus" gehört ohne Zweifel zum Sinnlosesten, was je aus dem Gehirne eines welschen Librettoverfertigers hervorgegangen ist, und wären nicht, abgesehen von der Handlung, den Characteren und der Folge der Scenen, einige gute Arientexte vorhanden, man müßte es geradezu unbegreiflich finden, wie man die Composition eines solchen Gallimatthias wagen konnte, ja wie es möglich war, eine vorzügliche Musik zu einem solchen Machwerk zu schreiben. Filistri hat den bekannten Einfall der Gallier in Italien und ihr Vordringen bis Rom (im Jahre 364 oder 365 nach Erbauung der Stadt) zum Gegenstande seiner großen heroischen Oper gewählt. Sehen wir, wie ihm sein Unternehmen gelungen ist:

Die Introduction der Oper versetzt uns mitten in das Getümmel der vor den Mauern Rom's kämpfenden Römer und Gallier. Der Chor ist in zwei Theile getheilt und sind auf beiden Seiten seltsamer Weise in diesen Soldatenchören Sopranstimmen verwendet. Wie die Chöre der Römer und Gallier, so stehen sich auch die Solopartien ihrer Anführer entgegen. Erstere werden endlich zurückgedrängt, worauf letztere in ein jubelndes Victoria ausbrechen. Damit ist jedoch der Kampf nicht beigelegt; er zieht sich durch das ganze Stück hindurch fort.

Nun tritt Brennus auf, von dem der preußische Hofdichter mit großer Schlauheit, um dem Brandenburgischen Könige ein historisches Compliment zu machen, ungemein naiv behauptete, er sei der Stifter der Altstadt Brandenburg, — die deßhalb ursprünglich Brenniburg geheißen, — und habe daselbst auch residirt u. s. w. Das Publikum

---

[1]) Siehe pag. 472—476.

fühlte sich so sehr geschmeichelt, einen so großen und berühmten Helden unter den Vorfahren seines Herrscherhauses zu wissen, daß es Niemanden einfiel darüber nachzudenken, ob denn auch an der ganzen Geschichte nur Ein wahres Wort wäre, vielmehr rühmte man laut die patriotische Tendenz der Oper. Was nun Brennus[1]) eigentlich in Rom will, wie er dahin gekommen ist, was die Gallier veranlaßt immer Rache! Rache! zu schreien, das bleibt dem Zuschauer stets unklar. Das ganze weitläufige Gedicht, wovon eben dieser meerbreiten Weitläufigkeit wegen, wie bei allen Filistrischen Texten die Hälfte bei der Aufführung ausgelassen werden muß, ist auf lauter leere Theatercoups calculirt, die um so ermüdender sind, als es ihnen an allen wahrscheinlichen Ursachen fehlt. Der Barbar Brennus erhält von seinem Hauptmann Cleanthes die Mittheilung gemacht, daß Rom bis auf das Kapitol glücklich zerstört sei und daß man neben reicher auch schöne Beute gemacht habe. „Und welche?" fragt Brennus. „Hostilia wird die deine" antwortet Cleanthes. Der große Krieger, noch das von Römerblut triefende Schwert in der Hand, verliebt sich sofort sterblich in die erste Römerin, die man ihm gefangen vorführt und die zufällig das geliebte Weib des Consuls Fabius, die schon genannte Hostilia ist. Während seine Soldaten morden, rauben und zerstören, gibt er sich der thörichsten Liebe hin, quält und drängt die arme Frau auf's grausamste und läßt endlich blos deßwegen von ihr ab, weil er erkennt, daß sie ihn schlechterdings nicht ausstehen kann.

Welchen Blödsinn dieser Feldherr Brennus an die edle Römerin hinsingt, ist gar nicht zu sagen. Sie vermag lange Zeit nicht zu begreifen, was er denn eigentlich von ihr will, bis er zuletzt mit seinen reellen Absichten klar herausrückt. In diesem aufgeregten Zustande singt er ihr dann noch eine Arie vor, nach der er sich schleunigst entfernt, ohne erst Hostiliens Antwort abzuwarten. Vorher schon hatte er befohlen, ihr die Ketten abzunehmen und sie frei und unbewacht umhergehen zu lassen.

Zu Hostilien, die gar nicht weiß wie ihr geschieht, und die ihrer Ueberraschung kaum Herr zu werden vermag, tritt nun der ebenfalls in Gefangenschaft gerathene Fabius mit den Worten: „Endlich finde ich dich wieder!" Worauf Hostilia sogleich beginnt: „Sei ruhig, Lieber,

[1]) Brennus ist kein Name, sondern bedeutet in der Sprache der alten Gallier so viel wie Heerführer.

ich bleibe dein! Mein Leben nehm' er hin der stolze Sieger, aber nie diese Rechte, einzig Geliebter!"

Fabio: „Schweige, edles Weib, nicht solcher grausamen Proben deiner Treu verlang ich, es gibt leichtere Mittel. Willst du nur mit mir entfliehn" u. s. w. Natürlich ist Hostilia sogleich dazu bereit, muß aber vorher trotz der Eile, die nöthig ist, um glücklich zu entkommen, ihrem Gatten noch eine lange Arie vorsingen und auch der ergreift nun die Gelegenheit sich hören zu lassen, und als er fertig ist, kommt ein römischer Heerführer Sulpicius dazu, der im Kampfe sein Schwert verloren hat und dem deßhalb Fabius das seinige, das er doch selbst so sehr nöthig hätte, anbietet, worauf nun auch Sulpicius Veranlassung findet, eine Arie zu singen. Und alles das geschieht in der Eile der Flucht, mitten im Lager der Feinde.

Man vermag eine sinnlosere Art Arien anzubringen, nicht zu erdenken, als es hier Filistri gethan hat. Dies ist überhaupt der Punkt, bei dem wir die Mangelhaftigkeit sehr vieler älterer Operntexte vollkommen zugeben und hinsichtlich dessen wir auf Aenderung bringen müssen. Dieses Herbeiziehen an den Haaren irgend einer Arie oder eines Duetts, um nur dem Sänger Gelegenheit zu geben, so und so oft an die Reihe zu kommen, ohne Rücksicht auf die augenblickliche Situation, ja in Momenten, wo längeres Verweilen ganz widersinnig erscheint, ist geradezu lächerlich und verächtlich. Man soll dem Componisten Veranlassung geben zu formell abgeschlossenen und abgerundeten Tonstücken, man soll dem Sänger Gelegenheit verschaffen seine Kunst zu zeigen, aber man darf dies nicht thun, indem man dem ersteren erlaubt, sich am unrechten Orte breit zu machen oder nur der Eitelkeit des letzteren sich gefällig erweist. Darin liegt eben die Schwierigkeit und große Kunst für den Textdichter, nach beiden Seiten hin das richtige Maaß zu bewahren und nicht auf Kosten der Handlung und dramatischen Folgerichtigkeit dem Tonsetzer oder Sänger die widersinnigsten Licenzen zu gestatten. Wer hat nicht schon die peinlichsten Momente in dieser Hinsicht in unsern Opern erlebt? Von einer Minute Verzug hängt scheinbar das Leben der Mitwirkenden, ja vieler Menschen ab; Alles drängt zur Eile und zu raschem, energischen Handeln. Der Zuschauer selbst fühlt lebhaft, daß die Sache vorwärts gehen muß — da, in solchen qualvollen Augenblicken heben Arien oder Duetten an, die uns, so schön sie musikalisch auch sein mögen, auf die Folter spannen und die wir hinwünschen wo der Pfeffer wächst, um Personen, die nun

einmal unsere Theilnahme gewonnen haben, in Sicherheit zu wissen. Wer das peinliche solcher Situationen kennen lernen will, der lese den Text zum „Brennus", wo immer Einer den Andern ansingt, ohne daß auch die Handlung nur um einen Schritt weiter rückt. Wahrlich im Verhältniß zum „Brenno" ist der Text zur „Andromeda" eine classische Dichtung.

Den vorhergehenden vier Arien folgt nun eine fünfte. Der tapfere Brennus hat unter andern Siegen einst auch den über eine deutsche Prinzessin, Zelinda, davongetragen, die dem Gatten in Mannskleidern heimlich gefolgt ist, und nun von ihm unerkannt, während des ganzen Feldzugs heldenmüthig an seiner Seite kämpft. Welcher Schmerz für sie, die Untreue ihres Geliebten hier mit ansehen zu müssen. Nach Art so vieler Opernheldinnen beschließt sie jedoch edelmüthig zu sein und den Verräther auch ferner noch zu lieben.

Nun endlich soll die beabsichtigte Flucht ausgeführt werden, aber vorher vereinigen sich Hostilia und Fabio noch zu einem langen Duett, in dem sie sich wiederholt sagen, was wir schon bis zum Ueberdruß gehört haben. Wir vermögen nicht anzugeben, ob sie nun ihr Vorhaben wirklich auch ausführen. Aus der Partitur ist das nicht ersichtlich. Hier folgt auf das Duett unmittelbar ein großes Ballet, aus 13 Sätzen bestehend, das sich mit Meeresbreite zwischen die Handlung legt[1]). Es beginnt mit einem Chor der Vestalinnen und endigt mit einem Chore der fliehenden Römer.

Im 2. Acte treten zunächst Brennus und Cleantes auf, ersterer mit der Frage: „Und das Capitolium?" worauf der andere antwortet, daß er schon damit fertig werden wolle, Brennus möge sich derweilen nur der Geliebten versichern, und jetzt folgt sofort wieder eine von Dankbarkeit überfließende Arie des Cleanthes, die der Feldherr ruhig anhört, um dann die Quälereien der Hostilia auf's Neue zu beginnen. Sie soll zwischen ihm und Fabius wählen oder dieser soll sterben. Nun

---

[1]) Ballet der Römer: 1) Pantomimischer Tanz der Vestalinnen (Andante. Quart., Clar., Fag.). 2) Chor der Vestalinnen (Andantino. Fl., Ob., Cl., Hörn., Fag. und Serp.). 3) Moderato. (Quart., Fl., Fag.) 4) Vivace. (Quart.). 5) Andantino. (Quart., Fl., Ob., Fag., Hörn.). 6) Allegro. (Quart., Fl., Cl., Fag., Hörn.). 7) Gavotte I. (Quart.). 8) Gavotte II. (Quart.). 9) Allegretto. (Ob.-Solo, 2 Viol. und Viola. 10) Grazioso. (Clar. u. Fag.-Solo. 2 Hörn.). 11) Loure. Maestoso. (Quart. und 2 Hörn.). 12) Allegro assai (Quart., Fl., Ob., Cl., Fag. und Hörn.). 13) Chor der fliehenden Römer (Presto).

Arie des um Erbarmen flehenden Weibes. Darauf, ungerührt durch den schönen Gesang, läßt ihr der Barbar die Wahl zwischen dem Throne oder der völligen Zerstörung Roms. Ob solcher Zudringlichkeit empört, mischt sich Fabius mit einigen trotzigen Worten in die Unterhaltung beider, wodurch Brennus nun Ursache erhält, den Beleidigten und Wütherich hervorzukehren und das Leben des stolzen Römers wiederum schwer gefährdet erscheint, wenn Hostilia sich nicht bewegen lassen will, ihre Liebe auf den Eroberer überzutragen. Dann großes Terzett, in dem jedoch auch nur gesungen und sonst weiter nichts gethan wird.

Nun kommt das Prachtstück der Oper, „der Triumphzug des Brennus" in die bereits in Trümmern liegende Stadt. Zuerst Marsch und Chor des Gallischen Volks; dazu zwei Orchester, das gewöhnliche und eine kriegerische Musik auf dem Theater (Ob., Cl., Corni di bassetti. Hörner, Fagott und Contrafagott). Nach einiger Zeit erscheint eine zweite Musikbande (Janitscharenmusik) mit einem besonderen Marsch und etwas später noch ein drittes Musikchor (4 Trompeten und Pauken). Fabius, der diesen Spectakel mit ansieht, ärgert sich natürlich nicht wenig über diesen Triumph des fremden Machthabers und beeilt sich, seinen Zorn in einer Arie auszulassen. Aber auch Brennus ist ärgerlich, weil das Capitol noch immer Widerstand leistet und deßhalb von völliger Besiegung der Römer nicht die Rede sein kann. Endlich, nachdem er schon mehrere Arien hören mußte, kommt er selbst wieder an die Reihe und singt nun den versammelten Hauptleuten und Römern seine herrliche Arie vor: „Ich sage, aller Friede sei ferne nun verbannet" (Dirai, che di pace parlar più non voglio), womit der 2te Act schließt.

Im 3ten Acte räth endlich Fabius der immer noch treu ausharrenden Hostilia zur Nachgiebigkeit, was sie jedoch wiederum in einer schönen Arie zurückweist. Als aber Brennus nun hinzukommt, um zu fragen, wie es stehe, will sie ihm, wenn Rom Frieden dadurch erlangen könne, doch die Hand reichen. Jetzt aber sieht sie sich wieder von Fabius zurückgehalten, der dem Brennus vorwirft, daß er grausamer Weise sämmtliche römische Senatoren habe ermorden lassen. Natürlich erklärt darauf hin Hostilia ihre dem Tyrannen gegebene Zusage für null und nichtig. Der Hauptmann, der dem Brennus solche Verlegenheit bereitete, wird vorgeführt. Es ist Zelinde, die nun, als sie bestraft werden soll, sich zu erkennen gibt und den ganzen Köcher

ihrer Schmähreden gegen Brennus entleert, so daß selbst Fabius ausruft: „Wie frech!“ Anstatt aber böse zu werden, steht Brennus tief beschämt da. Das Herz bebt ihm im Busen, als er die frühere Geliebte so vor sich sieht; der Schrecken macht ihn stumm. Nach manchen Ach's und O's geht endlich der Sturm glücklich vorüber. Währenddem aber wird Rom völlig von den Flammen verzehrt, worüber Sulpicius eine lange Klagearie singt, und Hostilia aus Besorgniß um den plötzlich verschwundenen Fabius auf's Neue Veranlassung zu einer Arie nimmt.

Dieser verwegene Römer stürmt denn alsbald auch fechtend gegen einer Schaar Gallier herein, treibt sie vor sich her und tödtet den treuen Cleanthes. Anstatt ihn nun dafür streng zu bestrafen, verzeiht ihm, seine Tapferkeit bewundernd, Brennus, gibt ihm Hostilia zurück und begnügt sich mit seiner alten Liebe Zelinda. Dem nun ganz zerstörten Rom schenkte er Frieden und Freiheit, Alle schließen unter sich einen schönen Freundschaftsbund. „O Großer!“ so rufen Zelinda und Sulpicius. „O Erhabener!“ Hostilia und Fabius. „Alles ist nun erfüllt!“ Brennus. Dann zum Schlusse ein jubelnder Dankchor der noch übrig gebliebenen Römer, die ihm ewig hoch verpflichtet zu sein versichern. So weit Herr Filistri.

Die Oper hat zwölf große Arien, also für jede Person durchschnittlich zwei; im ersten Act ein Duett, im zweiten ein Terzett, im dritten ein Quintett, beginnt und schließt mit großen Chören, bietet dem Zuschauer noch ein großes Ballet und einen prächtigen Triumpheinzug, was ist mehr zu verlangen? Darnach hat freilich der Dichter nicht gefragt, ob sein Stück eine Handlung, ob seine Personen Character, ob das Ganze Sinn und Verstand hat.

Das aber, was uns den haarsträubenden Unsinn so vieler Opern erträglich macht: die Musik, hilft auch der Oper „Brennus“ durch. Es scheint, daß der critische Verstand durch sie immer wieder betrogen wird, wie wäre es sonst möglich, ein solches Stück auch nur bis zu Ende zu sehen, geschweige denn mehrmals. Wie sich nun die Componisten bestreben, solche undankbare Dichtungen mit allem Zauber ihrer Kunst zu umgeben, und wie sie stets suchen, unter einer Fülle von Tönen und Poesie die ursprünglichen Mängel zu verbergen, so hat auch Reichardt seine Oper ausgestattet, wie ein reicher Mann sein einziges Kind. Ein Blick in die Partitur läßt uns erkennen, welch' unendliche Fortschritte der Componist von der „Andromeda“ zum „Brenno“

gemacht hat. Die letztere Oper ist durchaus ein neues, modernes Werk. Die „Andromeda" hat im Vergleich damit etwas gemessenes, antiques. Allerdings ist dort auch der Gegenstand ein ganz anderer, und die weitaus größere Einfachheit und Innerlichkeit desselben erforderte eine völlig verschiedene Behandlung. Erinnert nun die „Andromeda" an Gluck, so möchten wir sagen, daß „Brennus" an Mozart anklingt. Wäre z. B. der kurz vorher componirte „Don Juan" schon in Berlin bekannt gewesen, ehe Reichardt den „Brennus" in Angriff nahm, man würde glauben können, Mozart hätte ihm theilweise zum Vorbilde gedient. Das betrifft selbstverständig nur die äußere Erscheinung; im Innerlichen, im Character der Musik gehen beide Meister völlig verschiedene Bahnen.

Auffällig erscheint zunächst im Orchester die bedeutsame und häufige Anwendung der Clarinetten und Bassetthörner, während der Gebrauch von 4 Fagotten und 4 Hörnern durchweg vermieden ist und immer, wie spätere Partituren dies auch festhalten, nur 2 Fagotte und 2 Hörner benützt sind. Eigenthümlich ist ferner die Verwendung von 3 Posaunen in der Ouverture, die dagegen im ferneren Verlaufe der Oper nicht mehr vorkommen. Dafür aber erhält der Schluß durch 4 Trompeten, die im Vereine mit Pauken auf der Bühne denselben begleiten, etwas ungemein Glänzendes und Belebtes.

Mit ganz besonderem Geschicke, nur fast etwas zu häufig, sind bei den Arien einzelne Instrumente als Soloinstrumente verwendet, und diese Einrichtung war es auch, die einzelnen derselben so außerordentlichen Erfolg verschaffte.

Die Ouverture ist ein kleines Drama für sich; sie spricht so bestimmt den ganzen Character der Oper aus, daß jede Erklärung für sie, soferne man sie nur einmal gehört hat, unnöthig und überflüssig erscheint. Sie schließt zudem so natürlich sich der Handlung an, und ist mit so viel Kunst in den Sturm verwebt, in den uns die erste Scene der Oper versetzt, daß sie mit dieser Belagerungsaction fast allein einen Act ausmachen könnte. Wie in allen Reichardt'schen Orchesterstücken, liegt auch in ihr die Wirkung mehr in einer gewissen Energie der Themen, als in Eleganz und Anmuth, mehr in einer gewissen Herbheit in der Verwendung der musikalischen Mittel, als in wohlberechneten und feinen Combinationen, sie hat einen großen, feurigen, schwungvollen Character, aber nicht jene wohlthuende Milde

oder jene kunstreiche Vollendung der Arbeit, die Mozart's Ouverturen auszeichnen.

Unter den verschiedenen Solopartien hat Reichardt namentlich die beiden Hauptrollen Brennus und Hostilia mit so schöner Energie, Liebe und Einsicht behandelt, daß sie keinen Vergleich mit den Hauptpartien irgend einer anderen großen Oper zu scheuen brauchen. Allerdings gehören auch die seltenen Kräfte dazu, welche zu Reichardt's Zeiten der Berliner Bühne theilweise noch zur Verfügung standen, um sie in rechter Weise zur Geltung zu bringen: Fischer, welcher den Brennus, Franz, der den Cleanthes, die Todi oder die Lebrün, die die Hostilia sangen. Fischer mit seiner großen, tiefen, umfassenden Stimme trug seine Arien mit unübertrefflicher Fertigkeit, wahrem Feuer und großem Ausdrucke vor, namentlich die frappante und gewaltige Arie des zweiten Actes: „Dirai, che di pace". Die Allgewalt dieses originalen Werkes schien ihn stets im höchsten Grade zu begeistern. „Was für Arien sind dies aber auch? — so schreibt ein Beurtheiler der Aufführung des „Brennus" im Jahre 1802, — welch' eine heroische, mächtige Haltung der Person mit ihren Leidenschaften? Welche Vernehmlichkeit und Sicherheit in Ausdruck und Declamation? Wie ganz und klar und fest ist Alles in der kürzesten Zeit? Das sind wahre Baßarien, wie sie ein Brennus singen soll und nur ein Fischer singen kann. Was den dramatischen Gehalt derselben in meinen Augen unschätzbar macht, ist der Umstand, daß der Held darin nicht als der leere Wütherich, wie ihn der Dichter gegeben hat, erscheint, sondern wie ein Mann, der bei aller äußerlichen Härte doch ein edles Gemüth hat, so daß er durch den Anblick der Schönheit und Tugend gerührt und sogar besiegt werden kann".

Die zweite Strophe der oben angeführten Arie ist ganz besonders schön, kraftvoll und würdig, sowohl durch die Kühnheit der Modulation, als durch die charactervollen Melismen und die meisterhafte Behandlung der Instrumente. In den beiden Arien des Brennus ist die Instrumentation sehr glücklich berechnet. In der ersten sind außer den Saiteninstrumenten nur 2 Hörner, in der letzten treten weiter nur 2 sparsam benützte A-Clarinetten hinzu und 2 Trompeten, die allerdings tapfer d'rein zu blasen haben. Im Allgemeinen steht aber die Stimme doch nur dem Streichquartett gegenüber und kann nun bei der Fähigkeit desselben, dem Sänger in alle Stimmungen hinein zu folgen und bei seiner lichten und klaren Klangfarbe dem Gesange in vortheil-

haftester Weise als Hintergrund und Stütze dienen. Unter allen Baß-partien, die uns bekannt sind, erinnern wir uns keiner zweiten, die die gleichen Anforderungen an den Sänger bezüglich des Tones und Umfanges, der Sicherheit und Geschicklichkeit macht, wie die gegenwärtige, und wir begreifen sehr wohl, warum sie mit dem Abgange Fischer's so ganz vom Repertoire aller Bassisten verschwinden mußte. Ist sie nun hinsichtlich der Schwierigkeiten, die sie der Ausführung entgegen-stellt ohne Gleichen, so muß aber auch bei gelungenem Vortrage und bei einem unerläßlich nöthigen Stimmfonde, wie er nur höchst selten sich vorfinden dürfte, der durch sie zu erreichende Erfolg ein ungeheu-rer sein. Und halten wir das Tonstück und alles das, was die musika-lischen Chronisten von Fischer's Stimme und Gesang sagen, zusammen, so finden wir recht wohl das Aufsehen erklärlich, das dieser in der Rolle des Brennus machte.

Wie an der Partie des Brennus, so hat Reichardt auch mit größter Liebe an der der Hostilia gearbeitet. Allerdings ist auch dafür eine Sängerin nöthig, die die seltensten künstlerischen Begabungen und Eigenschaften in sich vereinigt. Sie hat im ersten Acte eine sehr lieb-liche, getragene, großen Ton erfordernde Cavatine zu singen: „Dir folg' ich Geliebter". (Larghetto. Es. 3/4., die Streichinstrumente con sordini. B-Clarinette- und Fagotto-Solo. 2 Hörner). Im zweiten eine von höchster Aufregung und Leidenschaft durchdrungene, mit den größ-ten Schwierigkeiten angefüllte Arie: „Ach, halte ein! Ich folge". (Largo, dann: Allegro e furioso. Es. Quart., Cl., Fl. und Hörn.), die ebenso reich an Ausdruck und dramatischer Characteristik, als an virtuosem Glanze ist und der Sängerin nur um so bedeutendere Hin-dernisse entgegenstellt, da die Gesangsvirtuosität inmitten der Action und der leidenschaftlichsten Erregtheit völlig zurücktreten muß. Den Glanzpunkt der Leistungen der Hostilia bildet jedoch die letzte ihrer Arien: „Dei di Roma" im dritten Acte. (Adagio e Largo. 2/4., dann Allegro. 4/4. B dur. Quart., Cello, Fag. und 2 Hörner-Solo). Diese Arie, in großem Theaterstyl componirt, besteht aus einem langen Ada-gio von großen, breiten Massen und schließt mit einem lebhaften Al-legro. Ein Cello, ein Fagott und zwei Es-Hörner concertiren mit der Singstimme und sind kunstreich mit ihr verwebt. Das übrige Orchester bildet zu diesem Quartett eine Grundlage, die dem Ganzen eine ächt römische Würde und Macht gibt.

Denkt man sich für die Partie der Hostilia eine Sängerin erster

Größe und im Orchester vier ausgezeichnete Virtuosen: am Cello einen Duport, am Fagott einen Ritter, an den Hörnern Türrschmidt und Palsa, und das Orchester selbst in allen seinen Theilen vorzüglich besetzt und nun von ihnen allen ein Tonstück vorgetragen, das ein Meisterwerk in Hinsicht auf Erfindung, kunstreiche Arbeit und edler, herrlicher Melodie ist, so wird man den stürmischen Enthusiasmus begreifen, den der Vortrag dieser Arie jedesmal im Berliner Opernhaus hervorrief.

Die dritte Hauptpartie ist die des Fabius. Auch sein Character erscheint wie der aller übrigen Mitwirkenden durch die Musik veredelt, reiner und größer. Aus seinen Arien spricht ein gewisser Ernst, eine männliche Bestimmtheit, aber zugleich auch eine schwärmerische Begeisterung, die ihn zu den schwersten Opfern bereit sein, ja selbst das Leben für die Geliebte oder das Vaterland freudig hingeben heißt. Fabius hat drei Arien zu singen. In der des ersten Actes: „Gönnt das Schicksal mir die Wonne", (Allegro e con furio. D. 4/4.) spricht sich seine tiefe Liebe und Verehrung für die unglückliche Gattin aus. In der zweiten Arie: „Räche den eigenen Frevel" (Allegro ma non troppo. c moll. 3/4.), sein Jammer und Unmuth über des Vaterlandes Unglück und sein männlicher Trotz, der sich der Tyrannei des Eroberers nicht beugen wird. Auch er hat seine schönste Arie im dritten Acte: „Dich verlassen, von dir scheiden". (Un poco Adagio, dann Allegro. c moll. B-Clarinette- und Fag.-Solo). In dem Adagio derselben sehen wir einen von den widerstrebendsten Gefühlen hin- und hergetriebenen Mann. Er sieht die Nothwendigkeit ein, die Geliebte frei zu geben, aber sein Herz droht darüber zu brechen. An sie kettet ihn Liebe und Sorge und doch wieder treibt ihn die Ehre zu entfliehen und seinen Arm dem Vaterlande zu weihen. Endlich im Allegro gewinnt er die Herrschaft über sich selbst. Er ist Römer, ihn ruft sein Volk, also hinweg mit jeder anderen Neigung. Die vorliegende Arie ist eine der schönsten Tenorarien, die wir kennen.

In der ersten Aufführung des Brennus sang Concialini noch mit. In der 1799 erschienenen Partitur findet sich jedoch keine Partie mehr für ihn. Es scheint also, daß der Fabius ursprünglich eine Sopranpartie war und erst später für Tenor umgeschrieben wurde. Reichardt war bekanntlich immer der Einrichtung entgegen, männliche Rollen von Castraten singen zu lassen, und nachdem Concialini einmal in Ungnade gefallen war und seine Stelle so leicht nicht mehr

besetzt werden konnte, war es an der Zeit, die alten Unarten der italienischen Sitte auszumerzen. Daher wohl auch die vorgenommene Umarbeitung.

Von den übrigen Acteuren hat Zelinda (Rubinacci) im ersten Acte eine äußerst reizende Arie zu singen; Sulpicius (Tombolini), ein sehr ehrenwerther Patriot, aber sonst etwas trockener Patron, hat zwei Arien vorzutragen, gute Musikstücke, die aber nicht gerade von besonderer Bedeutung sind. Die zweite seiner Arien im dritten Acte zeichnet sich durch ein lebhafteres Accompagnement aus, als wir es sonst bei Reichardt finden, das in einer den Geigen zugetheilten und von ihnen mit größter Zähigkeit festgehaltenen harmonischen Figur besteht. In ähnlicher Weise, aber hier durch ein hartnäckig wiederkehrendes rhythmisches Motiv, ist die Arie des Cleanthes (Franz) zu Anfang des zweiten Actes accompagnirt.

Sind nun auch diese Arien der Nebenpersonen nach dem Urtheile eines Zeitgenossen nicht mehr „als sie sein müssen", so offenbart sich des Componisten Meisterschaft und Genialität um so mehr wiederum in den Ensemblestücken. Besonders ist das Duett im ersten Acte hervorragend durch Tiefe des Gefühls, hinreißenden dramatischen Ausdruck und kunstreiche Behandlung der Stimmen wie des Orchesters.

Im Terzett sind die drei Partien: die liebende Hostilia, der trotzige Fabius und der im Grunde edle Character des Brennus ganz trefflich neben und einander gegenüber gestellt. Und das Quintett im letzten Acte mit seinem herrlichen Stimmverhältnisse (2 Sopr., Ten. und 2 Bäße) kann unbedingt zu den glänzendsten und besten Ensemblesätzen gezählt werden. Es ist auch im Orchester äußerst nobel gehalten und bietet eine Fülle von Wohlklang. Der Marsch mit Chor für drei Orchester, der die Berliner immer so sehr zur Bewunderung hinriß, ist ein Kunststück, das wir seither oft wiederholen sahen. Reichardt, der seinem Publikum dadurch ebenso Ueberraschendes bot, als Mozart durch seine dreifache Ballscene im „Don Juan" den Pragern und Wienern und später der ganzen Welt, dürfte für seine Composition den Vortheil größerer Klarheit und äußerst geschickter Verwendung der Instrumente beanspruchen, daher auch die überraschende Wirkung des Stückes auf die Massen, während Mozart's Zusammenstellung, ohne Frage geistreicher, kunstvoller und origineller, doch mehr nur den Kenner zu Bewunderung und Entzücken hinreißt.

Wie auf alle die bisher besprochenen Nummern der Oper „Bren-

nus", so hat auch Reichardt auf die Chöre und Ballete größten Fleiß gewendet. Letztere sind reich an Formen, mannigfaltig in der Combination und characteristisch hinsichtlich der Erfindung und des Ausdrucks. Das erste Ballet, das zugleich mehr in die Handlung verwebt erscheint, denn es stellt die Flucht der Vestalinnen und anderer Priesterinnen dar, die bemüht sind das Palladium und die Opfergefäße der Tempel zu retten, hat bei der Aufführung immer besonderen Beifall gefunden.

Ein zweites Ballet, das „Siegesballet der Gallier", fehlt in der Partiturausgabe. Es schloß sich ursprünglich an den Triumphmarsch an und enthält zehn, unter sich stark contrastirende Sätze, von denen einer mit Mais! bezeichnet ist. Reichardt erzählt über dessen Entstehen selbst Folgendes: „Ein französischer Operntänzer hatte mich schon öfters zu bewegen gesucht die für seine Solotänze bestimmte Musik nach seiner Phantasie umzuändern und das immer mit der gemeinen Wendung zu erreichen gesucht, daß er zuerst die Musik übertrieben lobte und dann mit einem: Mais mon air, Monsieur, das für ihn bestimmte Tanzstück umzuarbeiten bat. Da er während der Probe zum Brennus mit seinen alten Einwänden wieder herausrückte, so antwortete ich ihm: „Je suis las de tous vous mais, Monsieur, et je vous ferai pour le second ballet un air, qui ne dira que mais du commencement juisqu'à la fin". Man weiß, wie stark die Franzosen mit einem gewissen Nasale das mais in solchen Fällen accentuiren. Um nun meine Absicht einer Zurechtweisung zu erreichen, brachte ich in seinem Solotanze einige stark accentuirte Noten an, die ich, um sie recht heraustreten zu lassen, der Oboe zutheilte. Als nun der Tänzer glaubte, sein mais hätte nun einmal das erwünschte Ende, nahmen die Hoboen (tremulanto) noch einmal allein das ohnedem schon auffällige Thema auf und gaben so dem musikalischen mais einen höchst comischen Ausdruck.

Die Oper „Brennus" kam nach dem Regierungsantritte Friedrich Wilhelm's III., dessen Lieblingsoper sie war, noch häufig zur Aufführung. Auch für das Publikum blieb ihre Darstellung immer ein Fest. Die Ouverture, den Marsch, die Balletmusiken und besonders die Arien hörte man noch zwanzig Jahre nach ihrer ersten Aufführung bei allen Gelegenheiten.

Gedruckt wurde zuerst die Ouverture im Clavierauszuge (z. B. Berlin bei Concha & Comp.), dann: Marche et Ballet de Triomphe de

l'opera Brenno[1]). (Berlin, Neue Musikhandlung). Hierauf in einem ziemlich ansehnlichen Hefte: Overtura, Arie, e Balli dell'opera Brenno. (Berlin, in der Neuen Musikhandlung[2]).

Zwischen den Jahren 1799 und 1802 endlich erschien die vollständige, dem Könige Friedrich Wilhelm II. gewidmete Partitur im Selbstverlag des Componisten auf Subscription (2 Friedrichsd'or). Mehrere Jahre später, 1802, componirte Reichardt für die Carnevalsaufführung noch eine Anzahl neuer Balletstücke, die Rellstab verlegte: „Les nouveaux Ballets de l'opera Brennus"[3]).

---

[1]) Aus der Ankündigung dieses Heftes fügen wir hier noch einige interessante Notizen bei: „Die drei ineinander geflochtenen Märsche wurden bei der sehr prachtvollen Aufführung des „Brennus" im Triumphzuge von drei verschiedenen großen Musikchören, die aus allen möglichen Blasinstrumenten zusammengesetzt waren, auf dem Theater erst nach einander, dann in verschiedenen Entfernungen gleich dem Marsche der Truppen perspectivisch und zuletzt in einer malerischen Stellung, die die ganze Weite und Höhe der Scene einnahm, von allen zugleich geblasen. Die Wirkung dieses Stückes war so groß und allgemein, daß es seit dieser Zeit bei allen festlichen und unfestlichen Veranlassungen, bei den militärischen Maneuvres und beim Ausmarsche der Truppen gespielt wird".

„Von dem großen Triumphballet der Gallier enthält das Heft den ersten Tanz. Er zeichnet sich durch eine originelle Idee aus, wodurch der Componist wohl den rohen und fremden Character des gallischen Volkes hat ausdrücken und gegen den edleren römischen im ersten Ballet contrastiren lassen wollen. Der vorliegende Tanz hat eine ziemlich gemeine Melodie, wie man sie gewohnt ist mit 2stimmiger Trompeten- oder Hornbegleitung zu hören, aber man hat ihr eine ganz fremde und frappante Harmonie beigefügt. Die Menge von rauschenden und wildklingenden Instrumenten, die bei der Aufführung 50 an der Zahl auf dem Theater waren und mit dem Orchester während des Marsches und Ballets ein doppeltes Orchester formirten, und das oft einfallende Chor von einigen 70 Singstimmen hob den starken Effect noch um vieles. Auch gab ein untermischtes, sonderbar hüpfendes und angenehmes Minore, das von kleinen Flöten geblasen und von den Saiteninstrumenten pizzicato accompagnirt und von Kindern getanzt wurde, jenem wiederkehrenden wilden Tanze einen neuen Schwung. Die nach diesem minor einfallende Trompetenfanfare wurde von wilden und künstlichen Fahnenschwenkungen der Tänzer begleitet".

[2]) Enthält: 1) Ouvertura. 2) Cavatina der Hostilia: Son teco ben mio (Dir folg' ich Geliebter). 3) Arietta der Zelinda: Sento amor (Liebe schmeichelt). 4) Ballo dei Romani. 5) Letzte Arie des Fabius: Ah lasciarti, o Dio (Dich verlassen). 6) Marcia di Trionfa. 7) Ballo delle Collonie de'Galli (Vivace. D. 6/8. Allegro. e. /4. Allegro ma non troppo. E. 6/8. Allegretto. C. 2/4. Vivace. D. 3/8. Allegro e maestoso. D. 2/4. Allegretto. Mais! G. 4/4. Moderato. D. 3/4. Allegretto. A. 3/8. Finale. Presto. D. 2/4).

[3]) 1) Pas seul de Mr. Duponcell. 2) Pas de deux de Mr. et Mad. Tell. 3) Pas seul de Mad. Clauce. 4) Pas de deux de Mademoiselle Engel

5. Olimpiade.

Ueber diese vierte Oper Reichardt's und den Epilog, der dazu componirt wurde[1]), können wir leider nach eigener Anschauung nur sehr wenig urtheilen. Es liegen uns daraus nur einige kleine Tanzstücke vor, die im zweiten Stücke der musikalischen Wochenschrift 1791 (Göttertanz im Olymp), und im dritten Stücke (Gavotte der Dem. Redwen aus dem zweiten Ballete), und im siebenten Stücke der Berl. Mus. Zeitung 1793 stehen, und wie hübsch und graziös sie auch sind, doch keinen Schluß auf das ganze Werk zulassen. Bekanntlich hatte Reichardt kein großes Glück mit dieser Oper, und das Gerücht, das sich nach der ersten Aufführung verbreitete, der Componist sei entschlossen, sein Werk vollständig umzuarbeiten, läßt darauf schließen, daß er selbst nicht in allen Theilen damit zufrieden war. Doch kann dies auch ein müßiges, zum Nachtheile des Componisten in Umlauf gesetztes Gerede gewesen sein. Es ist Thatsache, daß Reichardt an seinen großen Werken, sobald sie einmal fertig vor das Publikum getreten waren, mit Ausnahme von einzelnen Zusätzen, die er später wohl noch machte, je nachdem die Umstände es erheischten, nichts mehr geändert hat[2]).

Die sehr einfache Handlung der „Olimpiade" des Metastasio ist in Kürze diese:

Dem Könige Clistene in Sicione sind Zwillinge, Filinto und Aristea geboren. Das wegen dieses Ereignisses befragte delphische Orakel fällt den Ausspruch, daß der Vater in Gefahr stünde von der Hand seines Sohnes getödtet zu werden. Clistene läßt darauf hin das neugeborne Knäblein im Walde aussetzen und Aristea allein erziehen. Als diese in hoher Schönheit herangeblüht war, sah sie Megacles, ein edler Athener, als Sieger bei den olympischen Spielen schon oftmals mit dem Lorbeer geschmückt, und faßte eine leidenschaftliche Zuneigung zu ihr. Clistene jedoch, der alle Athenienser verachtet und haßt, verweigert dem Jüngling den Besitz der Tochter, worauf dieser verzweifelt nach Creta sich zurückzieht. Unterwegs von Räubern überfallen, wird er von Licida, dem Sohne des Königs von Creta befreit und gerettet, in Folge dessen die innigste Freundschaft beide verbindet. Aber auch Licida liebt bereits und

---

et Mr. Moser. 5) Pas seul de Mr. Moser. 6) Pas de deux de Mr. Riben et Mslle. Decourt. 7) Pas de deux de Mr. Scalesi et Mad. Zanini. Ein Pas de quatres von Mad. Clauce, Mad. Tell, Mslle. Engel und Mr. Tell getanzt, erschien in 4händigem Arrangement.

1) Siehe pag 489—498.

2) Gedruckt erschienen noch im Clavierauszug: „Cavatina en Rondo: Mentre dormi nell'Opera Olimpiade. — Coro e Ballo pastorale. — Marzia del sacrifizio. Duetto: Va ch'iò non moro. Aria: Cara son tua cosi. —

zwar nicht minder unglücklich als sein Freund; denn sein Vater billigt seine Neigung zu Argene, einer edlen Dame Creta's nicht, ja er zwingt diese sogar, um sich rachsüchtigen Verfolgungen zu entziehen, zuletzt ihr Vaterland zu verlassen und unter dem Namen Licoris als Schäferin in die Gefilde von Elis zu entfliehen. Licida, darüber untröstlich, faßt den Entschluß, den Hof des Vaters zu meiden und die für diese Zeit angekündigten olympischen Spiele zu sehen.

Zum Leiter derselben ist König Clistene erwählt und als Preis des Sieges von ihm die Hand seiner Tochter bestimmt. Licida sieht Aristea und vergißt sofort die um seinetwillen so vielen Leiden preisgegebene Argene. Ungeübt aber in den eigenthümlichen Wettkämpfen, die gefordert werden, sendet er, ohne des Megacles Liebe zu Aristea zu kennen, nach diesen, und bittet ihn unter seinem Namen für ihn den Preis des Sieges zu erringen. Megacles, obwohl mit blutendem Herzen, betritt für den Freund den Kampfplatz und wird Sieger.

Während aber nun Argene in Elis weilte, wurde sie die vertraute Freundin der Aristea, und bevor noch die Spiele begonnen haben, treffen Aristea und Megacles zusammen; wenn nun auch dieser unter des Licida Namen siegt, so ist doch eine Personenverwechslung nicht mehr möglich, dazu wird, als Argene den Licida als Sieger nennen hört, sofort deren Eifersucht erregt.

Es kommen nun die eigentlichen Verschlingungen der Handlung. Megacles will dem Licida die Aristea überlassen, diese aber davon nichts wissen, vielmehr klammert sie sich nur um so fester an ihren Geliebten an, zugleich macht auch Argene frühere Rechte an ihren Ungetreuen geltend. Thränen, Ohnmachten und Verzweiflung, unbegreiflicher Edelmuth von Seite des Megacles und peinliche Verlegenheit von der des Licida, der von allem dem, was um ihn vorgeht, nichts begreift, füllen die folgenden Scenen. Megacles sucht endlich dem ihm unerträglich gewordenen Leben ein Ende zu machen, Licida, der ihn schon todt wähnt, dringt, den eigenen Tod suchend, mit entblößtem Schwerte auf den König ein und wird zufolge dieser That auch wirklich zum Tode verurtheilt.

Nun beginnen sich allmälig die Räthsel, die Signor Metastasio in seiner Oper aufgehäuft hat, zu lösen. Es stellt sich heraus, daß Licida der in seiner Kindheit ausgesetzte Sohn des Clistene, Filinto, ist. Der Spruch des Orakels hat sich also erfüllt. Clistene verzeiht und Filinto heirathet die Argene, und Megacles die Aristea[1]).

Wie alle Texte des berühmten Abbate wurde auch dieser unzählige Male componirt; für besonders ausgezeichnet galten die Compositionen von Jomelli und Sacchini. Reichardt dürfte wohl der letzte gewesen sein, der l'Olimpiade in Musik gesetzt hat. Um doch eine Stimme über diese Arbeit zu hören, lassen wir hier im Auszug eine Besprechung folgen, die, voraussichtlich aus der Feder Kunzen's oder Spazier's, sich im musik. Wochenblatte Nr. 2 befindet.

Die Ouverture (E dur) — so heißt es darin — setzt durch großen erhabenen

---

1) Die Hauptrollen der Oper waren also besetzt: Clistene, Hr. Fischer; Aristea, Dem. Niclas; Argene, Signa. Rubinacci; Licida, Sign. Tombolini; Megacles, Sign. Muschietti.

Gang gleich in die Gefühle, worin uns Dichter und Componist zu haben wünschen. Besonders ist der plötzliche Einfall der Trompeten und Pauken bei der Modulation in D von frappanter Wirkung. — Die Arie: „Superbo di me stesso" ist voll Majestät. Muschietti that darin das Seinige, sie so brillant zu machen, wie man es von ihm erwarten konnte. (Sein Gesang erinnerte an den Porporino's). — Die vierte Scene ist ein Schäferballet, worin einige Tanzstücke von unnachahmlicher Lieblichkeit sind. An sie schließt sich ein Hirtenchor an, der überaus simpel und anmuthig ist. Mit großer Kunst hat der Componist die Monotonie, die leicht bei einer vierfachen Wiederholung eines einfachen Satzes entstehen konnte dadurch zu heben gewußt, daß er der Harmonie immer einen andern Baß unterlegte. — Das „Mentre dormi", von Tombolini trefflich gesungen, ist ungemein lieblich. Einige wollen im Thema Aehnlichkeit mit einer Arie des Frascatana finden, doch ist diese so unbedeutend, daß es sich nicht verlohnt weiter davon zu reden. — Daß dieses Stück seine größere Wirkung den vortrefflichen und in ihrer Art einzigen Waldhornisten Palsa und Türrschmidt zu verdanken hat, wird selbst Herr Reichardt zugestehen. — Das Recitativ der siebenten und achten Scene hat Stellen von großem dramatischen Werthe, die äußerst wahr und schön declamirt sind. Traurig ist es für den Künstler, daß es so Wenige gibt, die auf solche Schönheiten aufmerksam sind. Lavater sagt daher nicht unwahr: „Unter tausend Sehenden ist nur ein Seher, unter tausend Hörenden nur ein Hörer". Verlohnt sich's aber denn wohl noch, so viele Mühe und Arbeit auf eine so undankbare Sache zu verwenden, und thäte man nicht besser, die Recitative, wie einige Italiener es thun, vom Copisten machen zu lassen? Indeß der ächte Künstler arbeitet nicht blos für das Publikum, auch nicht blos für ein Jahrzehendt, und so mag er sich trösten, wenn er nicht ganz erkannt wird. — Der Actschluß ist des Ganzen würdig. Ein fleißiger Componist wie Herr Reichardt, weiß seinen Duetten andere Quellen zu eröffnen, als es durch bloße Terzen- und Sextengänge geschieht.

Der zweite Act wird sehr schön eingeleitet. In der Zeit, in welcher Metastasio seine Opern dichtete, hielt man noch dafür, daß man dem Componisten ein weites Feld eröffne, wenn man ihm Gleichnisse und Gelegenheiten zu Tonmalereien gebe, und so ward denn auch jeder Text reich damit bedacht. Die guten Componisten sind heute anderer Ansicht. Die Arie: „Siam navi" gibt davon Beweis. Anstatt den Helden handeln zu lassen, läßt man ihn in Gleichnissen sprechen, anstatt ihn empfinden zu lassen, redet er nur von Empfindung. Dem Componisten bleibt da nichts übrig, als in die Fußstapfen des Dichters zu treten und dies hat hier Herr Reichardt redlich gethan. Die Malerei, die im beständigen Fortschritte des Basses liegt, ist treffend. — Der folgende Chor zum Preise des Siegers würde von größerer Wirkung sein, wenn es mit unseren Singechören besser bestellt wäre[1]). Unausstehlich ist das Gequicke der auf den Gassen ausgeschrieenen Discantisten und nicht weniger widerlich das Gebrüll der meisten Bassisten. Auch hört man am ganzen Vortrage, daß es den hiesigen Chören an gutem Unterrichte und an ächter Direction fehlt. — Wie trefflich das Quartett gearbeitet ist, wird jeder Kenner, der weiß, wie ein schöner vierstimmiger Satz beschaffen

1) Immer noch wurden die Theaterchöre aus Schülern der verschiedenen höheren Lehranstalten gebildet.

sein muß, erkennen. Vorzüglich zeichnen sich darin die Stellen aus: „di nuvoloso error!“ mit dem in Stufen absteigenden Baß, während die anderen Stimmen aushalten, und weiterhin der Schluß, wo immer eine Stimme in die andere greift und alle Gelegenheit haben ihre Bravour zu zeigen. Auch that diese Nummer ganz allgemeine Wirkung.

In der sechsten Scene ist im Recitativ die Stelle: „Ascolto, ma coraggio“ von großer Wirkung, dann als die Leidenschaft zunimmt, zeigt sich Herr Reichardt als Kenner dramatischer Behandlung. Nur ist es Schade, daß seine leidenschaftlichen Accente nicht durch die Action der Sänger besser unterstützt werden. — „Se cercà, se dice“, der Stein des Anstoßes, an dem schon so mancher Componist zu Falle gekommen ist, scheint mir das non plus ultra wahrer Darstellung zu sein. Die häufigen kleinen Abschnitte im Text, die beständigen Abwechslungen der Empfindungen, die die richtige leidenschaftliche Declamation so erschweren, alles das erforderte eine ungemein behutsame Behandlung. Von den vielen Compositionen, die ich zu diesem Texte kenne, verdienten nur die von Sacchini und Righini neben diese gestellt zu werden. Mit Unwillen erinnere ich mich der faden, abgeschmackten und unpassenden Behandlung der Worte: „Che abisso di pene“ bei Cimarosa. Was könnte ich aber noch wohl von der großen frappanten Wirkung sagen, welche die Arie: „Gemo in un punto“ auf alle Menschen von Empfindung gemacht hat? Was von ihrem Werthe rühmen, das nicht schon anerkannt wäre? Ich kenne keine Fermate von der Wirkung wie die bei: „mille furie“. Herr Tombolini, der dies Alles zu fühlen schien, hat diese Arie ungemein gut gesungen und die Fermate, in der sich seine schöne Stimme in ihrem ganzen Umfange zeigte, ohne Schnörkeleien der Wahrheit gemäß vorgetragen.

Die Stelle bei den Worten: „Taciturno, e caro orror“ in dem Rondo: „Selve oscure“ macht sich ungemein gut. Muschietti ließ es sich sehr angelegen sein, diese Pieçe so brillant vorzutragen, wie ihm nur möglich war. Die Begleitung der blasenden Instrumente that oft die Wirkung einer Harmonika. — Unter allen Effectstücken ist keines, was sich so heraushöbe, als der „Opfermarsch“ und „Opferchor“, wobei die Anwendung der Blasinstrumente auf der Bühne eine sehr glückliche war. Die Theatermusik bestand aus Clarinetten, Hörnern, Fagotten, Posaunen und Serpent. Die Zwischensätze waren so calculirt, daß sich der erste wieder eintretende Satz durch seinen Contrast ungemein herrlich und majestätisch ausnahm. Dies ward im ersten Zwischensatze durch das Unisono der Baßsingstimmen, im zweiten, der sich durch neue frappante Modulationen auszeichnete, durch das Pianissimo der Sänger und Instrumente, wobei die Bläser pausirten, bewirkt. — In der großen Manier thut sich besonders hervor die Arie: „Non so donde“, die durch einen Solofagott, der sich gleichsam um die Singstimme herumschlingt und mit ihr sich verwebt, ein außerordentliches Interesse enthält. Der Componist hat von dem Fehler des Dichters, dem Sänger eine ganze Arie in Gegenwart Anderer zu sich selbst singen zu lassen, Gelegenheit zu einem neuen auffallenden Theatereffecte genommen. Die ganze Arie ist ohne Ritornell und ohne Forte, das Orchester hat immer zur nothwendigsten Unterstützung des Sängers eine leise Pizzicato-Begleitung, man glaubt nur die Singstimme und das heimliche obligate Fagott zu hören. Herr Fischer hat hier seine ganze Kunst gezeigt, da er der Stimme

um so schwerer werden mußte, um je delicater das Fagott dabei geblasen wurde und die geringste Nüançe des Tones dem aufmerksamen Hörer nicht entgehen konnte. — Nach dem Duett, das in der ächten Manier theatralischer Duette geschrieben ist, setzt der Chor: „I tuoi strali“ auf eine frappante Art mit der kleinen Sept wieder ein.

Der Epilog eröffnete sich mit einem Solosatze, in dem sich die schöne Stimme der Demoiselle Schmalz ungemein gut ausnahm. Die ganze Musik dazu war äußerst brillant und die Talente eines Palsa, Türrschmidt, Ritter, Duport, Tausch, Krause, waren in einer Art von Concertmusik ihren Verdiensten gemäß an's Licht gesetzt. Auch die Baßarie ward von Herrn Fischer ausnehmend gut executirt.

Ehe wir von diesen großen Opern Reichardt's scheiden, sei noch eines Momentes gedacht, der vielleicht nicht wenig Mitursache war, daß sie den vollständigen Erfolg, welchen der Componist von ihnen erwartete und den sie ihres musikalischen Werthes nach hätten haben können, nicht hatten. Es wurde bereits auf die Mangelhaftigkeit der von Reichardt in Musik gesetzten Operntexte hingewiesen; wir haben die Berliner Opernverhältnisse, so lange er ihnen vorstand, eingehend geschildert und wissen daher, daß das Orchester vortrefflich war und das Gesangspersonale einzelne ausgezeichnete Kräfte zählte; aber es ist uns auch bekannt, daß ein vollkommenes Ensemble dennoch nie vorhanden war. Es fehlte immer an einer oder der anderen Hauptstimme, namentlich an einer Primadonna. Dann waren die Chöre, die in den Reichardt'schen Opern eine so bedeutende Rolle spielen, schlecht und ungenügend besetzt, Decorationen und Maschinen waren mangelhaft, das Ballet häufig ohne Reiz und Interesse. Rechnet man noch dazu, daß Berlin, wenn auch neben Wien die größte Stadt Deutschlands, doch nicht im Stande war, einen künstlerischen Ruf so zu begründen, wie es die großen italienischen Städte, oder auch Wien und gar Paris und London vermochten, so wird man eine Reihe von Umständen in's Auge zu fassen haben, ehe man ein erschöpfendes Urtheil über Reichardt's Wirksamkeit als Operncomponist fällen darf, die Manches erklärlich machen können. Dennoch möchte unser Meister nicht völlig von jeder Schuld, daß bei der Aufführung seiner großen Opern nicht Alles nach Erwartung ging, freizusprechen sein.

Wir sind berechtigt, Reichardt als einen Schüler Gluck's zu betrachten, um aber wie dieser eine Reformation der Oper, eine Umgestaltung aller Kunstanschauungen vornehmen zu können, durfte man nicht blos ein Musiker sein, der den Geist von dessen Compositionen erfassen und seine musikalischen Reformen verstehen konnte, man mußte auch seine Energie, Ausdauer und, wo es Noth that, göttliche Derbheit und

ganz besonders seine bis in's Kleinste gehende Aufmerksamkeit auf Alles, was auf die Inscenirung seiner Opern Bezug hatte, besitzen. Hierin hat wohl Reichardt gefehlt und dies ist zugleich der schwache Punkt fast aller unserer Kapellmeister und sehr häufig mit die Ursache, warum viele gute, ja beste Werke zu keiner Geltung zu kommen vermögen. Gluck hat eigentlich erst von Paris aus seinen großen Ruf erhalten. Er erkannte sehr richtig, daß nur dort die Stätte war, von wo aus ein Musiker sich einen großen Namen machen konnte. Als er nach Frankreich kam, war es für ihn in der That keine Kleinigkeit, alle die Hindernisse zu besiegen, die sich ihm entgegenstellten, aber er rastete nicht eher, bis er sie besiegt hatte. Er mußte sich erst seine Sänger bilden, er überwachte sämmtliche Proben mit der eingehendsten Sorgfalt, jeder Statist mußte auf seinem Platze stehen, er scheute sich nicht in die Haut eines Ungeheuers zu kriechen und dem würdigen Darsteller desselben die wünschenswerthen Bewegungen in höchst eigener Person vorzumachen, und selbst das Corps de Ballet mit dem stolzen Vestris an der Spitze, wußte er unter seine Anordnungen zu beugen. Ehe nicht Alles ganz wie er es wollte und auch das Unbedeutendste in Ordnung war, führte er nie eine Oper auf. Dann aber konnte er auch des Erfolges sicher sein. Diese Kunst, die Oper als ein Kunstwerk im Ganzen aufzufassen und von einer ersten Darstellung ihre ganze Zukunft abhängig zu machen, haben ihm nur zwei Componisten der Neuzeit abgelernt und sicherlich verdanken sie ihrer Consequenz und der Wirkung, die diese ersten gelungenen Aufführungen machten, den ungeheuren Succeß ihrer Werke. Die beiden Männer, von denen wir hier sprechen, sind Meyerbeer und R. Wagner. Jahrelang hielt der erstere die Neugierde des Publikums hin, bis ihm endlich ein genügendes Personale zur Verfügung stand und dann, wie tyrannisirte er Sänger, Tänzer und Instrumentisten, Maler, Maschinisten und Statisten, und vor allen den Director, bis ihm endlich alles genügte und er gnädigst mit einem neuen Werke hervorzutreten geruhte. Und der andere, wie viele in's genaueste Detail gehende Briefe mag er geschrieben haben, um Directoren, Kapellmeister, Regisseure und wie sie alle heißen mögen, unter deren Einfluß ein neues Werk vom Stapel läuft, zu belehren, zu interessiren und anzufeuern? Allerdings stand auch beiden Männern stets eine Schaar von diensteifrigen Federn und von zum Voraus inspirirten Geistern zu Gebote, welche zuerst die Neugierde des Publikums bis zur peinlichsten Ungeduld aufstachelten

und dann mit vollen Backen in die Ruhmestrompete stießen. So hohe Intentionen beide zu verfolgen vorgaben, wußte doch Niemand besser als sie, daß Klimpern zum Handwerk gehört und daß Jeder, der es mit Menschen zu thun hat, auf deren Schwächen zunächst Rücksicht nehmen muß. Wie verhalten sich aber die Mehrzahl unserer Kapellmeister zu Gluck und seinen letztgenannten glücklichen Nachahmern? Nehmen Sie darauf irgendwie Rücksicht, ob die Sänger ihren Partien gewachsen sind? Ja haben sie überhaupt hinreichende Kenntnisse und Einsicht vom dramatischen Gesang, um Sänger zu höheren Leistungen zu fördern? Haben sie Ausdauer, Rücksichtslosigkeit, Muth und Energie genug, um jenes in maßloser Eitelkeit und Selbstüberschätzung dahintaumelnde Sängervolk zuerst zu beugen und dann zu erheben?

Bekümmern sie sich überhaupt um das, was auf der Bühne vorgeht, um das Spiel, um ein allseitiges Zusammengreifen aller Kräfte, um Tänzer, Choristen, Statisten, Maschinisten und Maler? Nein. Sie handhaben ihren Tactstock, sie sorgen, daß Sänger und Orchester im Tacte bleiben und daß die Musik am Schnürchen geht. Alles Uebrige überlassen sie den Herren Regisseuren und der besseren Einsicht eines Intendanten, der vielleicht zu seinem Amte kam, weil er sich stets mit einiger Vorliebe und Ausdauer dem weiblichen Theile des Personals zugewendet hat und deßhalb glaubt, in die Bühnenverhältnisse einrangirt zu sein, während er doch nur die Coulissengeheimnisse kennt.

Die Musik thut's bei einer Oper allein nicht und solange der Kapellmeister nicht ein Mann ist, der sich über den einfachen Musikdirector hinaus und zum genialen und umschränkten Leiter eines Kunstwerks, vom höheren, geistigeren, ja idealen Standpunkte betrachtet, aufschwingen kann, solange werden wir keine vollendeten Darstellungen erhalten. Betrachten wir von diesem Gesichtspunkte aus Reichardt's Wirksamkeit als Kapellmeister, so mag es uns wohl erklärlich werden, warum seine sonst herrlichen Werke nur halben Erfolg hatten. Zu den Sängern stand er meist in keinem freundschaftlichen Verhältnisse, er war ohne Einfluß auf sie, deutsche Musik und italienische Kehlen, das ging damals wenigstens noch nicht zusammen, und überhaupt war das ganze Berliner Opernwesen jener Zeit eben doch in einer Weise zerfahren und demoralisirt, daß vielleicht selbst ein Gluck nichts dort ausgerichtet hätte. Reichardt hatte aber auch dem Hofe gegenüber eine schlimme Stellung. Er mußte componiren und concurriren um

sich halten zu können, und seine Componisteneitelkeit hat ihn gar zu oft verleitet, über äußere Mängel hinwegzusehen.

Wenden wir nun der Thätigkeit Reichardt's für das deutsche Nationaltheater unsere Aufmerksamkeit zu. Wir haben schon davon gesprochen, daß man es ihm hoch anrechnete, daß er, der königliche Kapellmeister, mit seinen Arbeiten bis zur deutschen Bühne sich herabließ. Er selbst hatte jedenfalls darüber andere Anschauungen. Denn seine Arbeiten für das deutsche Theater sind nicht nur sehr zahlreich, sondern auch mit größter Liebe und Hingabe, ja mit Begeisterung geschrieben; dazu veranlaßte ihn schon seine Hochachtung und Verehrung für den großen Dichter, dessen meiste Werke er in Musik gesetzt hat. Wir stellen deßhalb auch die Operetten Reichardt's, Werke, in denen er den Eingebungen seines Genius und dem Zuge seines Herzens unbeirrt durch äußere Hemmnisse, ganz folgen konnte, höher noch, als seine großen Opern.

Das deutsche Singspiel war seit Hiller's Zeiten mit einer außerordentlichen Vorliebe und mit seltenem Erfolge von vielen Componisten, besonders Norddeutschlands, cultivirt worden. Bisher, wenn man vielleicht die Werke G. Benda's ausnehmen will, in denen sich in formaler Hinsicht schon ein Schritt vorwärts kundgibt, waren die Singspiele mehr einfache Liederspiele; man mußte im Interesse der Darstellungen zu den simpelsten musikalischen Formen sich bequemen. Ist ein Unterschied zwischen Singspiel und Operette zu machen, — eine Unterscheidung, die im Grunde nur vom Gesichtspunkte einer etwas weiter und sorgfältiger ausgebauten Form zu treffen wäre, — so beginnt derselbe mit Reichardt's Arbeiten für die deutsche Bühne hervorzutreten, und so sind diese also von dieser Seite aus schon vom höchsten Interesse. Noch bildet das Einfache, Liedartige die Grundlage der Tonstücke, aber schon erheben sich auch einzelne Nummern zu einem wahrhaft dramatischen, großen Ausdrucke; aus den Liedern werden hübsch gerundete Arietten und aus diesen wieder allmälig breitere Arien, Seelengemälde und declamatorische Meisterstücke, wie sie außer Reichardt nur noch Einer seiner Zeitgenossen zu liefern vermochte. Wir wollen über diese Werke Reichardt's nicht viele Worte mehr verlieren, wir haben darüber bereits gesprochen und können zuletzt auch Neues früheren Anschauungen nicht mehr hinzufügen. Sie sind alle vergessen. So unbegreiflich dies erscheint, so ist es doch so. Im Haschen und Drängen nach Neuigkeiten, in der Sucht der unersättlichen Gier des

Publikums nach frischen Genüssen ein Genüge zu thun, wirft man das Beste zu Boden und schreitet rücksichtslos über das Köstlichste hinweg. Kaum hat man den Duft einer Blume flüchtig eingesogen, an Farbe und Form mit den Blicken hingestreift, so streckt sich auch schon die Hand nach andern Blüthen aus, die ebenso rasch wieder weggeschleudert werden. Wir wollen nur immer wieder darauf hinweisen und dies scheint uns zumeist für den musikalischen Werth und innern Gehalt der Reichardt'schen Operette zu sprechen: es waren Göthe-sche Dichtungen, die in Musik zu setzen waren. Andacht, Verehrung, Begeisterung und zugleich das Streben, das Höchste zu leisten, haben sicherlich mit dem Talente, Wissen und Wollen des Componisten sich vereinigt, als er diesen Arbeiten sich zuwandte.

Am 28. December 1787 wurde auf besonderen Befehl des Königs mit größtem Erfolge auf dem Nationaltheater Shakespear's „Macbeth" mit Musik von Reichardt aufgeführt. (s. pag. 464). Die Wirkung dieser Musik war eine ganz außerordentliche. Der Componist veröffentlichte unter Op. 4 bei Rellstab in Berlin einen Theil seiner Tonsätze: „Einige Hexenscenen aus Shakespear's „Macbeth" nach Bürger's Verdeutschung". Ladenpreis 14 Gr. 6 Bogen.

Dieses Heft enthält den 6ten Auftritt des ersten Actes: „Gesang der 3 Hexen", die tanzend herbeikommen. (Allegro di molto. $^3/_8$. e moll). Dann den 8ten Auftritt des zweiten Actes: „Gesang" (Allegretto. C. G dur) und „Tanz" (Prestissimo. $^2/_8$. D dur). Den 8ten Auftritt des dritten Actes. (Moderato C. g moll) und den 1ten Auftritt des vierten Actes. (Allegro di molto. C. d moll). Am Schlusse des Heftes ist um die leere Seite auszufüllen eine Zigeuner-Quadrille angehängt, die nichts mit dem Hauptwerke zu thun hat.

Ferner wurde im ersten Jahrgange der Berliner allg. mus. Ztg. Nr. 28 eine weitere Hexenscene mitgetheilt (Presto. C. d moll), die in obiger Sammlung fehlt.

Hören wir zunächst, was Reichardt selbst in einer kurzen Vorrede über seine Arbeit sagt:

Im Jahre 1787 ersuchte mich die Direction des hiesigen Nationaltheaters die Hexenscenen aus Shakespear's „Macbeth" nach Bürger's meisterhafter Verdeutschung in Musik zu setzen, weil der König das Stück in seiner ganzen Pracht zu sehen wünschte.

Lange schon war mir diese höchst eigenmächtige, ungeheure Schöpfung Shakespear's eine der interessantesten Natur- und Kunsterscheinungen, und Bürger's fast unglaublich treue Nachbildung interessirte mich, wie's sich gehörte. Je tiefer und inniger

ich indeß die Natur dieses originalen Wesens sentirte, je schwerer und fast möcht' ich sagen, je unmöglicher mußt' es mir scheinen, sie in der musikalischen Composition zu erreichen. Denn von der andern Seite kenn' ich nur gar zu gut die Eingeschränktheit unserer musikalischen Declamation — an eigentlichen Gesang war hier kaum zu denken — und die noch größere Eingeschränktheit unserer musikalischen Declamatoren. Auf jeden Fall mußt' ich dabei das meiste auf die Instrumentalmusik rechnen und darauf sinnen, in diese, mit gänzlicher Ausschließung des eigentlich Angenehmen, alle mir mögliche rythmische melodische und harmonische Mannigfaltigkeit Wildheit und Kraft zu legen; ich mußte um mich greifen was ich nur konnte, um mich der verschiedensten und auffallendsten blasenden Instrumente zu bemächtigen. Was ich hier nur irgend zur Ausführung bringen konnte, das zog ich herbei. Außer den gewöhnlichen Saiteninstrumenten eines Orchesters mußten mir Hoboen, Clarinetten, Waldhörner, Trompeten, Querpfeifen, Triangel, Becken, Trommeln und Paucken dienen.

Zu den drei Hexen dacht' ich mir drei starke durchdringende Weiberstimmen, die sich durchschreien könnten, durch das immerwährende Tosen und Toben des Orchesters, das die Unholde unaufhörlich umgibt, wie Sausen und Brausen des Sturms und Rasseln und Prasseln des Donners mit Heulen und Wimmern unseliger Geisterstimmen in den Lüften d'runter.

Tanzen mußten die drei Hexen können, um alles was sich irgend dazu fügte, hüpfend und springend in wildem Kunstgewebe zu singen. Solche Momente fügten sich auch einzig zu eigentlichem rythmischen Gesange.

Zur Hexenaltfrau dacht' ich mir die männliche Tenorstimme eines komischen Schauspielers. Schon im gemeinen Leben nennt man ein altes Weib mit Bart und tiefer Stimme eine alte Hexe. Auch ist die rufende Stimme hinter dem Theater im Tenor geschrieben.

Das war mein ganzer Plan und nun, voll von dieser ungeheuern poetischen Schöpfung, ließ ich mich gehen und schrieb alles, auch das tollste Zeug auf, was mir meine Einbildungskraft im glücklichen Momente darbot, und strich am Ende nur wenig aus.

Die Scenen haben bei der Aufführung die allerallgemeinste und lebhafteste Wirkung gethan und thun sie noch. Das hat viele Musikfreunde bewogen oft nach einem Clavierauszuge zu fragen, der sich vom Ganzen unmöglich machen läßt. Nur die wenigen eigentlich gesungenen Momente, die großentheils auch getanzt werden, konnt' ich einigermassen deutlich und ausführbar für's Clavier setzen. Von allen eigentlich characteristischen blos declamirten Scenen vermocht' ich nicht eine Einzige ganz so für's Clavier überzutragen, daß sie bei einiger Deutlichkeit, Ausführbarkeit nur einen treuen Schatten, von ihrem Wesen gegeben hätte.

Der Clavierauszug ist, wie **Reichardt** selbst sagt, sehr unvollständig und unzureichend, er gibt nur in einzelnen Linien die unvollkommenen Umrisse eines farbenreichen, fürchterlich schönen Gemäldes, dennoch kann man aus ihm sich einen Begriff machen von der kühnen Phantasie, wunderbaren Gestaltungskraft und eminenten Gewandtheit

des Componisten. Wir selbst kennen die Partitur dieses Werkes nicht, möge daher einer, dem sie vorlag, zugleich einer unserer größten Kunstästhetiker: B. A. Marx, von dem Eindrucke sprechen, den Reichardt's Macbethmusik auf ihn machte:

„Die Idee, die fremdartigen Wesen, in denen Menschheit, Gespensterwelt und Höllengeist zusammenfließen, in der vom gewöhnlichen Sprachdialog des Trauerspiels fremdartig geschiedenen musikalischen Sprache einzuführen, ist an sich glücklich und von Reichardt so ganz vollendet in's Leben gerufen, daß wir ohne Bedenken behaupten, es sei bis jetzt noch nichts öffentlich erschienen, was mit dieser Composition in ihrer Sphäre in die Schranken treten könnte. Hier war Reichardt ganz Künstler, ganz Musiker, so ganz, daß sogar die romantische Instrumentenwelt ungleich mehr wie in irgend einer andern Composition sich ihm erschloß und ihm diente. Das wilde, unstäte, wüste Treiben der Hexen, ihre sinnlose Lust und sinnlose Wuth, diese Entmenschung, diese Niedrigkeit und doch die grauenvolle Macht, dieser nimmer rastende Stachel des bösen Dämons, der sie gegen jeden, gegen sich, gegen ein Nichts aufregt — man glaubt das erst zu fassen, wenn man Reichardt's Schöpfung kennt. Weht nicht die Begleitung [1]) wie Wirbelwind, der den Sand aufjagt, sieht man nicht, vom fahlen Laub umtanzt, in Staubwirbel gehüllt, die seltsamen graulichen Gestalten umherflirren und welch' ein wüstes Geplapper durcheinander, wie unterbricht, wie überbietet sich das, wie treibt sich Begleitung und Dialog hinauf bis zum halben Wahnsinn und rollt dann in Nichts zurück! — Und in diesem Ganzen die drei Hexen, so verwandt und doch geschieden, die erste phantastisch — man möchte sagen, sie idealisire sich noch das Hexenthum — die zweite abgestorben, die dritte breit, gemächlich, ihrer Niedrigkeit sich bewußt, in die Gemeinheit des Hexenthums ergeben — eine Humoristin in ihrer Sphäre — und zwischen ihrem tollen Sang thierisches Gekreisch, das ihnen gebietet! —

„Wenn doch die Intendanz des königl. Theaters „Macbeth" mit dieser Musik aufführte! Der größte Eindruck müßte hervorgebracht werden und es geschähe wieder einmal einem deutschen Meister die ihm gebührende Ehre.

„Und wenn doch ein Musikverleger die Herausgabe eines Clavierauszuges unternähme. Der günstigste Erfolg wäre wohl nicht zweifelhaft [2])".

---

1) Marx spricht hier zunächst in Bezug auf das von ihm in die Berliner mus. Zeitung aufgenommene Stück, doch können diese Bemerkungen ganz wohl auf sämmtliche Scenen bezogen werden.

2) Gleichzeitiger Bericht im mus. Wochenblatte:

„Wer je in Berlin eine Aufführung des „Macbeth" gesehen hat, wird mit Verwunderung bemerkt haben, daß die Hexenscenen, welche auf andern Theatern entweder die höchste Langeweile verursachen, oder gar in's Lächerliche fallen, hier ein solches Interesse erwecken, daß man wirklich zuweilen in Versuchung geräth, das Ende eines Actes zu wünschen, blos um wieder die Hexen auftreten zu sehen. Unstreitig ist es aber auch, daß, wenn Reichardt weiter nichts als diese Scenen componirt hätte, er dennoch einen Platz in der ersten Reihe der jetzt lebenden Tonkünstler erhalten würde. Es ist vom Anfang bis zum Ende ein Erguß des feurigsten Genie's. Kaum sollte man glauben, daß es möglich wäre mit dem bestimmtesten Ausdrucke hämischer Bosheit und tückischer Schadenfreude alles das Groteske und Bizarre zu verbinden, welches sich die Phantasie gewöhnlich bei diesen unsinnigen Mißgeburten der mittleren Jahrhunderte denkt. Und doch ist dem Componisten das alles auf das Vollkommenste gelungen. Man betrachte als Beweis dieser Behauptung nur den Rundgesang: „Lust an Unlust, die ist Lust", in welchem der ganz ungewöhnliche Zwei-Achtels-Tact schon ganz außerordentliche Wirkung thut".

Diesem vor 40 Jahren schon ausgesprochenen, aber bis heute unerfüllt gebliebenen Wunsche schließen wir uns von ganzem Herzen an. Im Jahre 1809, also noch vor Reichardt's Tod, wurde „Macbeth" schon mit einer Musik von Fr. L. Seidel[1]), kgl. Musikdirector aufgeführt. Es war zur Zeit, als die Schiller'sche Bearbeitung die Bürger'sche von der Bühne des Berliner Hoftheaters verdrängte und mit ihr wohl auch die Reichardt'sche Musik. Der genannte Componist, später kgl. Opernkapellmeister, war einer der vielen jungen talentvollen Männer, welche von Reichardt in's Haus aufgenommen, ausgebildet und unterstützt wurden und ihre ganze Zukunft und künstlerische Existenz ihm zu danken hatten. Man rühmte die von ihm componirte Ouverture zu „Macbeth", die in die erste Hexenscene unmittelbar hinüberleitete. Da aber bekanntlich die Hexen in der Schiller'schen Bearbeitung nicht singen, sondern nur sprechen, so fiel für ihn ein Haupttheil der Arbeit weg. Von einer Benützung der Reichardt'schen Musik zu „Macbeth", vielleicht veranlaßt durch die Marx'sche Besprechung des Werkes, lesen wir nur einmal noch. Sie wurde im Jahre 1826 zu Weimar nun aber doch in Verbindung mit der Schiller'schen Einrichtung des Stückes gegeben. Sehr viele deutsche Componisten[2]) haben zu „Macbeth" eine Musik componirt; das schauerliche und tieftragische der ganzen Handlung, die ganz originellen Gestalten der Hexen, das kriegerisch Kräftige so vieler Scenen scheint immer wieder unsere Tonsetzer von neuem dazu angereizt zu haben, ihre Kraft an dieser Dichtung zu versuchen. Ob einer von ihnen Reichardt übertroffen hat, möchten wir mit Marx bezweifeln, und also, da es sich hier nicht um ein Erstlingsopus eines Tonsetzers handelt, das möglicher Weise nur zweifelhaften Erfolg haben könnte, sondern um ein Werk, das seinen vollgültigen Ruf sich erworben, das sich durch viele Jahre hindurch als höchst trefflich bewährt hat, dessen Vorführung auch weder große Kosten noch allzugroße Mühen machen kann, so dürfte doch zu erwarten sein, daß eine oder die andere Direction Veranlassung nähme eine Ehrenschuld gegen den wackern Componisten zu sühnen und sich das Verdienst zu erwerben suchte, ein herrliches Werk schmachvoller Vergessenheit zu entziehen.

---

[1]) Aus Treuenbritzen, geb. 1765, † 1831.

[2]) J. André, Holly, Rietz, Spohr, Eberwein, Mederisch und Andere. Chelard und Taubert componirten das zu einer Oper umgedichtete Stück.

Die übrigen Compositionen Reichardt's für das deutsche Theater umfassen nur noch Göthe'sche Dichtungen. Sie sollten unter dem allgemeinen Titel: „Musik zu Göthe's Werken" in 6 Theilen erscheinen, ein Unternehmen, das leider nur theilweise und nicht in der vom Tonsetzer beabsichtigten Ordnung in Ausführung kam. Die von Reichardt erlassene Ankündigung setzte Folgendes fest:

Erster Theil: „Lieder im Volkston und höhere Gesänge". (Enthaltend alle musikalischen Oden und Lieder aus dem 8ten Bande der neuen Ausgabe von Göthe's Schriften (Leipzig, bei G. J. Göschen, 1787—91) und einige nicht darinnen befindliche).

Zweiter Theil: „Erwin und Elmire". Ein Singspiel im Clavierauszuge.
(Das Stück ist ganz durchcomponirt und kann bei Concertaufführungen so gut als für's Theater angewandt werden).

Dritter Theil: „Claudine von Villa-Bella". Ein Singespiel im Clavierauszuge.

Vierter Theil: „Lilla", ein Singspiel mit Tänzen (componirt 1791). „Jery und Bätely", ein Schweizer-Singespiel, im Volkstone componirt (1790).

Fünfter Theil: Musik zu Göthe's Trauerspielen, enthaltend: Ouverturen und einige Gesänge und Chöre zu „Iphigenie", zum „Tasso", „Götz von Berlichingen", „Clavigo" und „Egmont". Alles im Clavierauszuge.

Sechster Theil: Musik zu Göthe's Schauspielen, enthaltend: Ouverturen und einige Gesänge, Chöre und Tänze: „zum Triumph der Empfindsamkeit", „die Vögel", und: „zum großen Faust".

Davon sind unseres Wissens unter dem allgemeinen Titel: „Musik zu Göthe's Werken" von J. Fr. Reichardt (Berlin, I. und II. im Verlage der neuen Berliner Musikhandlung, und III. im Verlage des Autors) nur drei Bände erschienen:

Erster Band: „Erwin und Elmire".

Dieser Theil enthält eine kurze Widmung:

An Göthe.

„Deinen unsterblichen Werken, edler, großer Mann, dank' ich den frühen Schwung, der mich auf die höhere Künstlerbahn erhob: Deinem näheren Umgange tausend Aufschlüsse und seelenerhebende Eindrücke, die mich als Mensch und Künstler hoben, festeten und auf immer beglücken werden. Im Innern überzeugt, daß solcher

Gewinn dieser Arbeit einen höheren Werth gegeben als meine bisherigen Werke hatten, geb' ich sie sicher und froh Dir in die Hände und freue mich des wonnigen Gefühls, auf diese Weise dankbar sein zu können".

Giebichenstein, den 30. Junius 1793.

Johann Friederich Reichardt.

Zweiter Band: Göthe's „Lyrische Gedichte".

Dritter Band: „Jery und Bätely".

Gesänge aus verschiedenen Schauspielen wurden vom Componisten später in die Gesammtausgabe seiner sämmtlichen Compositionen Göthe-scher Lieder (Leipz., 4 Bde.) aufgenommen, und zwar im zweiten Theile aus „Lilla" zwei Piecen („Feiger Gedanken" und: „Wir helfen gerne"); aus „Egmont" die beiden Lieder Clärchens („Freudvoll und leidvoll", und: „Die Trommel gerührt"), und im vierten Theile Monologe der „Iphigenia" und des „Tasso".

Die meisten der Göthe'schen Stücke kamen erst später (nach 1794) in Berlin mit Reichardt'scher Musik zur Aufführung. „Claudine von Villa Bella", für dessen Inscenirung sich der Dichter so sehr interessirte, die aber trotz aller darauf verwandten Mühe nicht einschlagen wollte (s. pag. 531) wurde zum ersten Male am 29. Juli 1789 bei Hofe und am 3. August, dem Geburtsfeste des Kronprinzen, als Festoper, eingeleitet durch einen von Mad. Unzelmann gesprochenen Prolog, im Nationaltheater gegeben. Sie erlebte bis zum 20. Febr. 1799 im Ganzen 6 Aufführungen. Der „Egmont" mit Reichardt'scher Musik kam erst am 23. Februar, und „Jery und Bäthely" am 30. März 1801 zur Darstellung.

Von der Composition zur „Claudine" kennen wir nur die in den Oden und Liedern Reichardt's erschienenen beiden Nummern: „Blumen der Wiese" und: „Liebliches Kind", letzteres mit zwei Melodien. Wir sind also mit unserem Urtheile darüber auf fremde Ansichten beschränkt. Eine Mittheilung über die erste Aufführung verdanken wir der Selbstbiographie Dittersdorf's. Sie gibt ein ebenso günstiges Zeugniß von der diplomatischen Klugheit dieses Mannes, als von seinem scharfen Verstande und ungewöhnlichen Einsichten bezüglich aller das Theater berührenden Fragen. Er erzählt:

„Nach meiner Ankunft in Berlin ließ ich mich von Herrn Lippert, der ehemals in Wien den Sichel in meinem „Apotheker" gemacht hatte, und den ich hier wieder traf bei dem königl. Kapellmeister Herrn Reichardt einführen. Er nahm es sehr wohl auf, daß ich ihm einen Besuch machte, behandelte mich äußerst höflich und freundschaftlich und erbot sich, mir alle möglichen Bekanntschaften zu verschaffen. Noch

an demselben Abend führte er mich zu dem jetzigen königlichen Minister Struensee, wo ich nicht allein für denselben Abend zum Souper geladen wurde, sondern woselbst ich während meinem Aufenthalte über zehnmal zu diniren und zu soupiren die Ehre hatte.

„Reichardt hatte zu der bevorstehenden Feierlichkeit die „Claudine von Villa Bella“, von Göthe, componirt. Ich hörte gleich eine Probe davon, wozu mir der berühmte Gelehrte, Herr Professor Engel, welcher Director des deutschen Theaters in Gesellschaft Rammler's war, Gelegenheit verschaffte. Die Musik war wirklich charmant. Während der Probe setzte sich Engel zu mir in's Parterre und folgendes Gespräch begann unter uns, dessen Mittheilung in gewisser Hinsicht nicht ohne Interesse sein dürfte.

Engel. Ist Ihnen dieses Stück schon bekannt?

Ich. Ich habe es eben gestern von Reichardt erhalten und heute durchgelesen.

Engel. Wenn Sie doch sich die Mühe nehmen wollten, eine Musik dazu zu machen.

Ich. Das werde ich nie thun.

Engel. Warum nicht?

Ich. Aus mehreren Ursachen.

Engel. So? Wollten Sie nicht die Güte haben, sich näher zu erklären?

Ich. Eine will ich Ihnen wohl sagen, aber die anderen behalte ich in petto. Ich schreibe nicht gern Jemanden nach, am wenigsten einem so renommirten Manne, wie Herr Reichardt. Solche musikalische Turniere sind nicht nach meinem Geschmack, und ich ambire niemals irgend einen Componisten aus dem Sattel werfen zu wollen.

Engel. Ihre Bescheidenheit ist lobenswürdig; aber das Publikum verliert dabei offenbar.

Ich. Bei diesem Stücke hier verliert das Publikum nichts; denn ich sehe voraus, daß meine Musik nicht gefallen würde, und mir ist es wahrhaftig um die Mühe und um die herrliche Musik leid, die Herr Reichardt dabei verschwendet hat.

Engel. Wäre etwa das Orchester — — ?

Ich. Behüte! Nein. Sie thun alle ihre Schuldigkeit.

Engel. Oder sind es die Sänger?

Ich. Noch viel weniger.

Engel. Nun! — So kann es nichts anders sein, als Reichardt's Musik selbst, die Ihnen nicht gefällt, Sie mögen nun sagen was Sie wollen.

Ich. Bitte um Vergebung! Die Musik, ich wiederhole es Ihnen, ist so schön, daß ich ihren Verfasser, wenn es anders meiner Denkungsart möglich wäre, darum beneiden könnte.

Engel. Sollte etwa die Schuld gar auf den Dichter fallen.

Ich. (zuckte die Achsel).

Engel. Ey! Ey! — Ich glaube doch mich so etwas auf Dramaturgie zu verstehen, und habe seither noch keinen Fehler darin entdeckt. Vielleicht sind Sie scharfsichtiger, als ich. Sagen Sie mir doch gefällig, ob Sie einen gefunden haben.

Ich. Ich wünschte, daß alle Stücke, die ich geschrieben habe und vielleicht noch schreiben werde, so rein wären als dieses ist.

Engel. Nun, das ist mir zu hoch. Sie loben Poesie und Musik; finden weder an den Sängern noch an dem Orchester etwas auszustellen und scheinen doch keinen guten Erfolg prophezeien zu wollen!

Ich. Leider! — Belieben Sie mir aber meinen Beweis wenigstens so lange zu erlassen, bis meine Prophezeiung eingetroffen sein wird.

„Ich kann die Güte und Aufmerksamkeit, mit welcher ich von Herrn Reichardt behandelt wurde, nicht genug rühmen. Mit der größten Feinheit war er auf jeden meiner Wünsche aufmerksam, widmete mir einen großen Theil seiner Zeit, und wenn er zu mir kam, nannte er mir wohl bei zehn Oerter, wo ich schon überall zum Diner oder Souper eingeladen war, so daß ich, um nicht zu verfehlen, meine Schreibtafel zur Hand nehmen mußte. So führte er mich denn auch eines Abends zur Madame Rietz, der Freundin des Königs und nachmaligen Gräfin Lichtenau.

„Diese empfing mich mit vieler Politesse und sagte mir, daß sie eben heute vom Könige den Auftrag erhalten hätte, mich ein für allemal bei allen Spectakeln, die im Opernhause gegeben werden würden, in ihre Loge einzuladen. Ebenso engagirte sie mich für immer, so oft ich nach Charlottenburg kommen würde, zum Diner oder Souper.

„Nach zwei Tagen kam der König und sogleich meldete mir Reichardt, daß der König mich morgen Abends beim Concerte sprechen würde. Er holte mich an demselben Abend ab und wir fuhren in einem königlichen Wagen nach Hofe. Kaum waren wir in den Salon getreten, so wurde es dem Könige gemeldet. Er kam auf mich zu, war äußerst gnädig und sprach Vieles mit mir. — Und als der ganze Hof eintrat, sagte er mit der herablassendsten Freundlichkeit: „Kommen Sie, ich will Sie meiner Schwester und der Königin vorstellen". Es geschah, und diese Prinzessinnen waren so gnädig, mir mancherlei Verbindliches zu sagen".

Eine andere Mittheilung aus dem Jahre 1799, also über eine der letzten Aufführungen der „Claudine" findet sich im „Berliner Archiv der Zeit und ihres Geschmackes", Bd. I.:

„Sehr selten wurde die Vorstellung eines Stückes mit so vieler Spannung und Sehnsucht erwartet, als diese. Das Stück und seine Vortrefflichkeit waren bekannt und anerkannt, ebenso war über die Schönheit der Musik nur eine Stimme, und da auf diese Art der erste Dichter der Deutschen mit dem ersten Componisten Deutschlands vereinigt war, so erwarteten die zahlreichen Verehrer Göthe's und Reichardt's von der mimischen Darstellung einen vorzüglich schönen Effect, und das feinere und gebildetere Publikum Berlin's war daher an diesem Tage im Theater versammelt.

„Man hatte die Verse, da die Schauspieler sie bekanntlich nicht sprechen können, in gelungene Prosa aufgelöst, aber das Ganze schlecht in Scene gesetzt. Weder Lucinde noch Rugantino waren im Stande ihre Rollen richtig aufzufassen und begingen Verstöße über Verstöße; nur die Unzelmann spielte gut, war aber in den letzten beiden Acten unwohl. Auch die Decorationen waren mangelhaft".

Wir haben früher schon darauf hingewiesen, mit welchem Fleiße und mit welcher Sorgfalt Reichardt an „Erwin und Elmire" gearbeitet und wie er fast jede Nummer doppelt und öfter componirt hat.

Vollendet wurde diese Operette 1790, ein Clavierauszug davon erschien 1791 bei Unger in Berlin, eine zweite Ausgabe desselben, 1793, in der neuen Berlin. Musikhandlung.

„Erwin und Elmire" wurde zuerst in Berlin in einem Benefice-Concerte der Sängerin Charl. Carol. Wilh. Bachmann, geb. Stöwe, vor einer großen Versammlung aufgeführt. Die Theilnahme an dieser einfachen und empfindungsvollen Musik war eine allgemeine und fast wurde das herzige: „Ein Veilchen auf der Wiese stand", von dem seligen Haufen mit angestimmt. Dann fand kurz darauf im Fließ-schen Concerte eine mit Beifall aufgenommene mehrmalige Wiederholung statt.

Der Musikdirector Wessely besprach den 1793 erschienenen Clavierauszug im 23. Stücke der „Berliner mus. Zeitung". Er sagt von den Göthe'schen Versen, daß er sie nicht durchgehends vortheilhaft für musikalische Behandlung zu halten vermag, daß aber die Reichardt-sche Composition derselben ihn fast allemal von dieser Meinung wieder zurückbrächte, so vortrefflich hat der verdienstvolle Tonkünstler sich seinem Dichter anzuschmiegen gewußt. Wie gut hat er nicht z. B. bei den so häufig vorkommenden kurzen Sylbenmaaßen die daraus fast unvermeidlich entstehenden kurzen Rhythmen durch wohlgewähltes Ineinandergreifen der Harmonien vermieden. Daß Declamation und Recitative fehlerfrei und stellenweise vorzüglich schön sind, dafür bürgt schon des Componisten Name, der mit Schulz gemeinschaftlich zuerst diesen Theil der Kunst zu einer Vollkommenheit brachte, von der man vorher wenig Begriff hatte. Vorzüglich erscheint die Scene Erwin's zu Anfang des 2ten Actes, die von Seite der Melodie und des Ausdruckes, wie der Declamation meisterhaft gearbeitet ist. Auch sind die Lieder: „Ein Veilchen auf der Wiese", und: „Sieh' mich Heil'ger", der Naivetät und innigen Empfindung wegen sehr bemerkenswerth. Sollte an der braven Musik etwas zu tadeln sein, so wäre es höchstens die allzuofte Wiederkehr einiger Lieblingsharmonien und die häufige, etwas matte Instrumentation in gleichförmigen Viertel- oder Achtelnoten. Interessant ist das Urtheil, das Spazier dem Kapellmeister Naumann abgepreßt hatte: „Diese Arbeit, — schreibt der vorsichtige und mit seinem Lobe äußerst sparsame Dresdener Kapellmeister, — hat mir sehr viel Vergnügen gewährt und ich ziehe sie (nach meinem Geschmacke) vielen größern Werken Reichardt's vor. Es sind herrliche harmonische Stellen, eine schöner als die andere darinnen, die angenehm

überraschen und tief gedacht sind; großer, leidenschaftlicher und doch natürlicher Ausdruck des Textes; süße, schöne, naive Melodien ꝛc., und man sieht durch das ganze Werk, daß es der würdige Verfasser con amore gearbeitet hat".

Im Jahre 1847[1]) erhob sich nochmals eine Stimme für eine Pieçe aus „Erwin und Elmire", und zwar für das schöne Lied: „Ein Veilchen anf der Wiese stand". Es war die Mendelssohn's und wir lassen seine Worte in einem aus Leipzig unter'm 26. Februar an Reichardt's Tochter, Frau Steffens, gerichteten Briefe hier folgen:

Hochgeehrte Frau!

„Wenn ich jetzt Jemand begegne, der meinen Vater gekannt und ihn recht lieb und werth gehalten hat, so wird der mir von einem Fremden dadurch gleich zu einem Freund, und solch' eine Begegnung macht mich immer froh und glücklich, und weil Sie gewiß auch so denken, so entschuldigen Sie damit die Freiheit, die ich mir nehme, indem ich diese Zeilen an Sie richte. Denn ich will Ihnen darin erzählen, wie gestern Abend die Leipziger Musikfreunde von den Tönen Ihres Vaters angegriffen und entzückt worden sind — als wirkte sein Wesen noch lebendig unter uns — und das thut es ja auch. Es fand sich nämlich in dem gestrigen Concerte, das wie das vorige und die beiden nachfolgenden einer Art historischer Folge von großen Meistern gewidmet war, die Gelegenheit, einige Gesänge Ihres Vaters dem Publikum wieder vorzuführen. Nach einer Haydn'schen Symphonie folgte das Reichardt'sche Lied „Dem Schnee, dem Regen", alsdann das Duett von ihm „Ein Veilchen auf der Wiese stand", und dann dasselbe Lied von Mozart componirt. Sie sehen, daß da die Musik Ihres Vaters nicht gerade den leichtesten Stand hatte, aber ich wollte, Sie hätten gehört, wie er diesen Ehrenplatz behauptete. Das erste Lied schon klang und wirkte schön, als aber das kleine Duett, von zwei sehr frischen, reinen Stimmen sehr einfach und vollkommen vorgetragen wurde, da hat sich Mancher, dem Musik nahe geht, der Thränen nicht enthalten können, so reizend und kindlich, so wahr und gut war der Klang. Ein Jubel, wie wir ihn selten gehört, und ein da capo aller drei Strophen verstand sich von selbst, das war entschieden, als die ersten drei Tacte davon gesungen waren, und mir war zu Muthe, als könnte ich das Lied nicht zwei Mal, sondern den ganzen Abend immerfort hören, und nichts als das. So ganz das rechte, ächte, deutsche Lied, wie es keine andere Nation hat, aber auch die unsrige nicht besser, — vielleicht größer, gewiß

---

1) Am 25. Februar wurde in einem Gewandhausconcerte eine Folge historischer Tonstücke aufgeführt, darunter auch das Liedchen: „Ein Veilchen", 2stimmig, von den Damen Schloß und Vogel gesungen. Diesem in volksthümlichem Character unübertrefflich schön componirten Gesange folgte als wie zum Vergleiche damit Mozart's überaus herrliche Composition desselben Textes. Wir halten diese unbedingt für die schönste unserer Liedcomposition auf dem Gebiete des Kunstgesanges; es ist typisch der Ausdruck des innigsten Mozart'schen Gefühls. Aber was geschah? Die begeisterten jugendlichen Claqueurs aus den verschiedenen Bildungsanstalten Leipzigs ließen es nicht zu Ende singen, und wollten durchaus zum dritten Male dafür Reichardt's Compositionen hören. Auch wir schließen uns der Meinung der Signale an, denen wir diesen Bericht entnehmen, und halten diesen störenden Zwischenfall in dem sonst so schönen Concerte für eine Ungeschicklichkeit.

complicirter, mühsamer, ausgekünstelter, aber darum nicht künstlicher — eben nicht besser. Das bleibt zum Glück für alle Zeiten, und das muß Ihnen doch Freude machen, wenn Sie den Geist Ihres Vaters auch heut lebendig eingreifend wieder antreffen. Denn mancher junge Musiker, der das gestern hörte, wenn er überhaupt dergleichen empfinden kann, wird besser empfinden, worauf es bei einem Gesange ankommt, als nach allen Lehrbüchern und allen Mustern der Gegenwart. „Und so gewinnt sich das Lebendige" wie Göthe sagt. Verzeihen Sie mir, daß ich Ihnen in diesen Zeilen eigentlich nur schreibe, daß das Reichardt'sche Lied so herrlich war, und das Leipziger Publikum so entzückt hat — Sie wissen das erste längst und das zweite ist an und für sich sehr gleichgültig, aber daß ich Ihnen schreiben müßte, sagte ich mir gestern noch, während ich am Clavier saß und begleitete und solche herzliche Freude hatte.

Mit der Bitte, mich dem Andenken Ihrer Frln. Tochter zu empfehlen, schließe ich diese Zeilen".

Ihr ergebenster

Felix Mendelssohn-Bartholdi.

„Erwin und Elmire" hat zwei Acte. Die Ouverture, welche das Stück einleitet, aus drei Sätzen bestehend, deren letzter in das erste Duett hinüberführt (Allegro. 4/4. C. Grazioso. 2/4. F. Allegretto. 6/8. C.) ist wie das Meiste in der ganzen Operette sehr einfach gehalten, wirkt aber schön und ist voll characteristischen Ausdrucks. Ein sehr dankbares Stück für einen guten Bassisten ist die Arie des Valerio: „Ein Schauspiel für Götter", voll Gluth und Begeisterung. Eine prächtige Arie hat gleich im ersten Acte Elmire zu singen: „Erwin, o schau, du wirst gerochen". Leidenschaft und tiefe Trauer athmen aus diesen Tönen.

Das nachfolgende Terzett: „Ich muß ihn sehen" gehört zu den besten Nummern. Es ist von unendlichem Jubel erfüllt, aus jeder Wendung, jeder Note leuchtet beseligende Hoffnung. Der Schmerz verletzter Liebe, die Klage der Eifersucht, das Weh der Täuschung kann musikalisch nicht wahrer ausgedrückt werden, als in der Arie der Rosa: „Nein, ich glaube nicht den Worten". Mit ihr auf gleicher Höhe steht die nachfolgende des Valerio: „Höret alle mich, ihr Götter!", in der gekränkter männlicher Stolz, beleidigte Liebe und der Schmerz der Entsagung sehr glücklich geschildert sind. Das Schlußduett des ersten Actes: „Hörst du, er hat geschworen", ist äußerst reich im Ausdruck der verschiedenartigsten Empfindungen, die Mädchenherzen erfüllen und bewegen können. Trotz, Schrecken und Verzweiflung und dann wieder zurückkehrende frohe Hoffnung folgen rasch aufeinander, und dabei ruht über der ganzen Piece ein Schimmer Mozart'scher Anmuth und Klarheit.

Ueber die erste meisterhaft instrumentirte Arie des Erwin's im zweiten Acte wurde oben schon gesprochen. Ihr gleich ist die Arie der Elmire: „Mit vollen Athemzügen". Begeisterung, Zagen und Hoffen erfüllen gleichzeitig die Seele des edlen Mädchens. Mit welcher Liebe hat aber auch Reichardt diese Nummer componirt und wie geistreich und lebendig ist das Accompagnement behandelt. Vier Mal wechselt das Tempo und mit einer hingebenden Sorgfalt und tiefen Empfindung sucht er jedem Worte den wärmsten und richtigsten Ausdruck zu geben, läßt er Schmerz und Freude mit Zaubergewalt aus den Tönen hervorbrechen. Das Finale hebt, von einer Solooboe eingeleitet, mit einem Duett an, in dem die beiden Liebenden sich wiedergegeben werden, welches das seligste Empfinden und Vergessen athmet. Ihm folgt ein einfach ländlicher Rundgesang, mit dem in heiterer Weise das schöne Stück abschließt. Müßte denn nicht auch die Wiederaufnahme dieses Singspiels mit der Reichardt'schen Musik als eine wirkliche Bereicherung unseres Repertoires angesehen werden?

Auf die Operette: „Jery und Bätely" und auf die Musik zum „Egmont" werden wir in der zweiten Abtheilung dieses Werkes zurückkommen. Hier sei nur noch dies angefügt, daß es gewiß als eine eigenthümliche Erscheinung betrachtet werden muß, daß keines der Göthe'schen Singspiele sich auf dem Repertoire erhalten hat, während sie doch buchstäblich genommen, unzählige Male componirt wurden. Bei der Sorgfalt, mit der man allem nachforscht, was auf Göthe Bezug hat, ist es unbegreiflich, daß noch Niemand sich gefunden hat, der Näheres über die Composition seiner Singspiele mitzutheilen vermochte. Man würde hier ebenso lohnende als interessante Aufschlüsse erhalten, denn es ist in der That ganz erstaunlich, wie oft und vielfach sie musikalische Bearbeiter fanden. Daß nach all' der Mühe, die man musikalischer Seits darauf verwendet hat, sie dennoch verschollen sind, beweist eben, daß die Gründe dafür fast allein auf Seite der Dichtungen zu suchen sind.

Aufzuzählen haben wir hier von Reichardt'schen Compositionen nach dessen eigenem Verzeichnisse noch:

„Mehrere Vorspiele" für's deutsche Theater bei Hofveranlassungen in Berlin und Schwedt, und „Gelegenheitscantaten" für Freimaurerlogen und Freunde u. dgl.

Wir kommen nun zu der bedeutendsten Seite der Reichardt'schen Thätigkeit, zu seinen Liedercompositionen. Während der Jahre 1788

bis 1794 erschienen folgende Sammlungen, die entweder allein von ihm veranstaltet wurden oder doch Beiträge von ihm enthalten:

1) „Lieder für Kinder", aus Campe's Kinderbibliothek, mit Melodien, bei dem Clavier zu singen. 3ter Theil. Wolfenbüttel, in der Schulbuchhandlung. 1787[1]).

2) „Deutsche Lieder und Oden". Leipzig, bei Göschen, 1789.

3) „Musikalisches Kunstmagazin". 2. Band. V.—VIII. Stück[2]). 1789—91.

4) J. H. Egli: „Musikalische Blumenlese" für Liebhaber des Gesangs und Claviers, enthaltend: moralische Gedichte von den besten Dichtern und Componisten Deutschlands. Zürich, bei Dan. Bürkli, 1789. 1⅙ Thlr.

5) J. H. Egli: „Musikalische Blumenlese", enthaltend: geistliche Gedichte. — (Beide Werke enthalten Beiträge von Bach, Benda, Christmann, Claudius, Hiller, Holzbauer, Köhler, Kunzen, Naumann, Neefe, Reichardt, Rolle, Rosetti, Schmittbauer, Seidelmann, Schulz, Weber).

6) „Cäcilia". 4 Stücke. Berlin, im Verlage des Autors. 1790—1795[3]).

---

[1]) Lied einer Schnitterin. An die Sonne, von C. Rudolphi. Ein Lied vom Reifen, v. Claudius. Ha, guten Morgen, Der arme Mann, und: Feldlust, von Overbeck. Morgen, morgen wird's was geben. Fritzchen's Danklied mit 2 Melodien. Als Schwester Lottchen verreiset war. Das Würmchen im Winter, An eine Weintraube, Das Gewitter, An meine Seele, An Gust, und: Sie blättert hin, von Overbeck. Die Kindheit. Lied eines Mädchens an ein Rothkelchen. Frühlingslied eines kleinen Mädchens, von M. H. Die Sinne, und: Die eitlen Wünsche, von Overbeck. Zu meiner lieben Kleinen, von C. Rudolphi. Die Morgensterne priesen, von Jacobi. Der Frühling, von Sturm. Der Morgen, Lied am Wintermorgen, und: Am Morgen, von C. Rudolphi. Das kleine Hannchen. Die Wolken, von C. Rudolphi. Winterfreude. Loblied eines Kindes. Fritzchen an ein Vergißmeinnicht, von Overbeck. Friedrich's Andenken. Am ersten Mai. Abendlied. Die Schifffahrt. Mein Kastanienbaum, von C. Rudolphi.

[2]) Enthält nur ein Lied von Reichardt: Die Seligkeit der Liebenden, von Hölty, (im Oct. 1783 bereits componirt und schon in der ersteu Sammlung der „Oden und Lieder" abgedruckt).

[3]) Enthält an Liedern: I. Morgenlied, Der Tod (auch im Chor zu singen), und: Abendlied (auch 3stimmig zu singen), von Klopstock. Das Leben, von C. Rudolphi. Danklied (Chor), und: Wechselgesang, von Stollberg. Lied und Litanei auf das Fest Allerseelen (Chor), von Jacobi. Allgemeiner Lobgesang (Alles was Odem hat, Chor), und: Die Pilgerschaft dieses Lebens, von Bürde. Die Mutter und

7) Lavater's „geistliche Lieder". Winterthur, bei Steiner. 1790[1]).

8) „Lieder für Kinder". 4ter Theil. Braunschweig, in der Schulbuchhandlung. 1790[2]).

9) „Musikalisches Wochenblatt". Berlin, 1791, in der neuen Berl. Musikhandlung[3]).

10) „Musikalischer Blumenstrauß" zum neuen Jahre 1792. Im Verlage der neuen Musikhandlung. (Enthält Lieder von

---

der Vater am Grabe, von Claudius. Beruhigung, von Matthison. Wanderers Nachtlied, An den Mond, von Göthe. II. Lobgesang (Chor), von Kleist. Im Buchenwald, von C. Rudolphi. Naturgenuß, von Matthison. Lied am Wintermorgen, von C. Rudolphi. Das Todtenopfer, von Matthison. Abendlied (Chor) von Claudius. Frühlingsgedanken, von Moritz. III. Der Abend, und: Das Kloster, von Matthison. Die Morgenröthe, von C. Rudolphi. Die Vollendung, von Bürde. Am Grabe eines Kindes (Chor), von Matthison. Rhapsodie, von Göthe. A la vérité, La grandeur de l'homme (Chöre), p. Chamfort. IV. Das Mitleid, von Salis. Willkommen Bächlein, von Jacobi und Stollberg. Das Grab, von Gleim. Morgenlied (Chor), von Stollberg. Lied für Kinder, von Jacobi. An die Stärke, von Stollberg. An den Genius der Menschlichkeit (Chor), von Voß. Siegesgesang für Freie (Chor), von Matthison. Die Sterne, von Voß. Todtenklage (Chor), von Stollberg. Das Begräbniß (Chor), Die Veredlung, Entschlossenheit (Chor), Pfingstlied, und: Die Bewegung, von Voß.

[1]) 1. Der mir die Sonne. 2. Mit jeder Stunde. 3. Schau auf meine müden Glieder. 4. Unsichtbare Herzensbilder. 5. Kann ich auch nicht Hülfe sehen. 6. Der Vater im Verborgenen. 7. Nicht die Freuden. 8. Sei ferne meinem Herzen. 9. Hinweg sind viele tausend Stunden. 10. Der Herr hat Alles wohlgemacht. 11. An dich, an dich. 12. In den nächtlichsten der Nächte. 13. In Ruhe will ich mich versuchen. 14. Hinauf, hinauf. 15. Noch leb' ich. 16. Ich seh's, ich fühl' es. 17. Ruhe, Frieden Gottes. 18. Du, den meine Seele. 19. O wie nah'. 20. Gib mir Lust und Muth. 21. Muthig meine Seele. 22. Hinauf, hinauf in jene Höhen. 23. Unerschöpfter Quell des Lebens.

[2]) Die Mutter bei der Wiege, von Burmann. Fritzchen, von Overbeck. Hannchen. Nettchen. Abendlied. Friedrich's Andenken. Am 1. Mai. Lied v. Sturm. An die kleine Lotte. An die kleine Henriette, von Aemilia. Lied von Claudius. Der Mond, v. Rudolphi. Die Gelassenheit. Kartoffellied, von Claudius. Frühlingsgedanken, von Overbeck. Ein Lied hinter'm Ofen zu singen, von Claudius. An unsre theure Mutter, von Rudolphi. Am Geburtstage eines lieben braven Vaters, von Reichardt. Gern auf diesem Rasensitze, von Jacobi. Die Morgensterne priesen, von demselben. Der Frühling, Morgenlied, und: Die untergehende Sonne, von Rudolphi. Ausdruck kindlicher Freude. Der Vorsatz, von Tiedge. Das Bauernlied, von Claudius. Motett: der Mensch lebt und bestehet. 2mal.

[3]) Enthält an Liederbeilagen: Der Gewinn des Lebens, von Herder. Lied aus „Erwin und Elmire". (Sieh' mich, Heil'ger).

Adelh. Eichner, Gluck, Kunzen, Reichardt, Rust, Schulz, Seidel, Spazier und Zelter). 20 Gr.

11) „Musikalische Monatsschrift". 1792[1]).

12) „Ausgewählte Gesänge" mit Melodien, von J. K. Pfenniger. Zürich, 1792[2]).

13) „Zweiter musikalischer Blumenstrauß". 1793. (Mit Beiträgen von Gluck, Grönland, Hiller, Kunzen, Reichardt, Schulz, Seidel, Spazier und Wessely).

14) „Berlinische musikalische Zeitung", von C. Spazier herausgegeben. 1793[3]).

15) Göthe's „lyrische Gedichte". 1793[4]).

16) „Dritter mus. Blumenstrauß". 1794. (Mit Liedern von Gluck, Grönland, Halter, Horstig, Kunzen, Reichardt, Schleußner, Seidel, Spazier, Wessely und Zelter).

17) „Deutsche Gesänge beim Clavier", von Matthison und Reichardt. Berlin, 1794[5]). Der regierenden Fürstin von Dessau zugeeignet.

18) „Romances d'Estelle" par M. Florian. Dediées a son Altesse royale Madame la Princesse de Prusse Louise Auguste Wilhelmine Amelie. Berlin[6]).

19) „Melodien zu Hartung's Liedersammlung", zum

---

[1]) Der Wald, von Matthison. An den Mond, von Klenke.

[2]) Alles was Odem hat. Hier an diesem Rasensitze. Ich danke Gott und freue mich. Sieh', wie der Hain erwacht. Stark ist des Todes rauhe Hand. Trocknet nicht. Was steht ihr am Wege. Wer spannet den Bogen.

[3]) 4 Romances d'Estelle, p. Florian. Lied aus „Erwin und Elmire" (s. oben) La primavera, e: L'estata di Metastasio. Der Abend, von Matthison. Ein Veilchen auf der Wiese, von Göthe. Sehnsucht, von Reichardt.

[4]) Heidenröslein. Wechsellied zum Tanze. Der Abschied. Erster Versuch. Willkomm und Abschied. An die Entfernte. Neue Liebe, neues Leben. An Belinden. Maylied. Mit einem gemalten Bande. Bundeslied. Auf dem See. Vom Berge. Geistesgruß. Rastlose Liebe. Wonne der Wehmuth. Wanderers Nachtlied. Jägers Abendlied. An den Mond. Der Fischer. Sorge. Erlkönig. An Lyda. Nähe. Rhapsodie. Ganymed. Süße Sorgen. Einsamkeit. Erkanntes Glück. Künstlers Abendlied.

[5]) Der Einsiedler. Adelaide. Opferlied. Das Todtenopfer. Das Kloster. Mailied. Abendlandschaft. Die Einsamkeit. Der Wald. Die Elfenkönigin. Das Feenland. Faunenlied. Der Frühlingsabend. Todtenkranz für ein Kind. Lied aus der Ferne.

[6]) Enthält 18 Romanzen aus dem zu seiner Zeit so berühmten und beliebten Florian'schen Romane „Estelle". Außer von Reichardt wurden diese Texte sehr häufig auch von andern Componisten in Musik gesetzt.

Gebrauch für Schulen und zur einsamen und gesellschaftlichen Unterhaltung am Clavier, von Spazier. (Die Melodien sind von Hiller, Kunzen, Naumann, Reichardt, Schulz, Seidel und Spazier).

Außer diesen vorstehend aufgezählten Sammlungen sind Reichardt'sche Lieder noch in vielen andern, in Einzelnabdrücken, in Romanen, Gedichten und Almanachen erschienen. Wer vermöchte sie alle aufzuzählen, ihnen allen nachzuspüren? Es ist weiter anzunehmen, daß ein großer Theil der Schiller'schen Gedichte in diesen letzten Jahren von ihm componirt wurde. — Mit seinem Freunde Schulz war er nun der bedeutendste und angesehenste Liedercomponist seiner Zeit. Beiden gemeinsam ist das Streben nach vollendeter Declamation, nach volksthümlichem Ausdrucke, nach größter Einfachheit und doch erschöpfendster musikalischer Wiedergabe des poetisch Empfangenen. Beide stehen als gebildete Männer zugleich so zu sagen an der Spitze der damaligen Musiker. Dennoch sind ihre Leistungen wesentlich von einander verschieden. Schulz ist gemüthlicher, feiner und geistreicher als Reichardt, er wußte sich etwas freier und natürlicher zu geben, diesem merkt man den Kampf, sich über die Weise großer Vorgänger hinauszuschwingen und eine überwiegende Reflection auf dem Gebiete der Liedcomposition mehr an, als auf dem irgend einer andern Compositionsgattung. Dennoch hebt er sich, wo einmal sein Geist zu völliger Freiheit gelangt, weit über Schulz empor und vermag dann wirklich Vollendetes zu gestalten.

Zu Ende der von uns in dem letzten Abschnitte dieses Buches besprochenen Periode betritt nun auch noch ein dritter Tonsetzer die Schranken der Oeffentlichkeit, ein junger, sehr talentvoller Mann, der unserm Meister der gefährlichste Rival werden, ja ihm den Rang streitig machen sollte. Ein ernster, tüchtiger Geist, ein fester, abgehärteter Character und ein solider, hoher Begeisterung fähiger Sinn, eine von Selbstbewußtsein zeugende Haltung und ein klarer Blick in die Verhältnisse des Lebens sind ihm eigen. Er steht in der Allseitigkeit seiner künstlerischen Leistungen, wie in Einsicht und Erfahrung Reichardt weit nach, aber eben die obengenannten Eigenschaften befähigen ihn auf Einem Gebiete sich auszuzeichnen und darauf bei fast gleichen Bestrebungen und Absichten mit den Besten seiner Zeitgenossen zu wetteifern, ja sie zu übertreffen. Seine Lieder, und man kennt wenig anderes von ihm, sind in ihrer Mehrzahl kleine Meisterstücke. C. Fr.

Zelter wurde zuerst von Reichardt in die Oeffentlichkeit eingeführt. Das „musikalische Wochenblatt" enthält eine Liedcomposition von ihm und eine sehr günstige Besprechung einer Partie Variationen. Die „Berliner mus. Zeitung" bringt ebenfalls zwei seiner Lieder, enthält aber auch einige sehr derbe Abfertigungen des etwas heftigen und leicht beleidigten jungen Mannes.

Damals, zu Anfang der 90er Jahre, mochte Reichardt wohl noch nicht ahnen, daß nur wenige Jahre später (1796) Zelter mit ihm in der Composition Göthe'scher Lieder um die Palme ringen, ja zu dem geehrten Dichter in ein Verhältniß treten würde, welches das zwischen ihm und Göthe bisher bestandene an Innigkeit und Wärme weitaus übertroffen würde.

Von welchem Gesichtspunkte Reichardt von nun an bei seinen Liedcompositionen ausging, spricht er selbst in kurzen und klaren Worten auf das Bestimmteste aus; sie mögen für einzelne Mängel derselben, die uns vom heutigen Standpunkte der Liedcomposition besonders auffällig erscheinen müssen, theilweise als Entschuldigung gelten. „Das Lied — sagt er in seinem musikalischen Almanach — soll der einfache und faßliche musikalische Ausdruck einer bestimmten Empfindung sein, damit es auch die Theilnahme einer jeden zum natürlichen Gesange fähigen Stimme gestattet. Als ein leicht übersehbares kleines Kunstwerk muß es um so nothwendiger ein correctes vollendetes Ganze sein, dessen eigentlicher Werth in der Einheit des Gesanges besteht und dessen Instrumentalbegleitung, wo nicht entbehrlich, doch nur zur Unterstützung des Gesanges da sein soll".

Von diesen beengenden Gesichtspunkten aus will er allerdings vieles desjenigen, was schon zu seiner Zeit unter dem Titel von Liedern erschien, nicht als solche anerkennen, sondern in das Bereich des Arienhaften oder des dramatischen Gesanges verwiesen wissen. Nachdem 1800 sein Freund Schulz gestorben war, betrachtete er sich, inmitten einer zahlreichen Schule von Liedercomponisten, die um ihn herangeblüht war und unaufhaltsam in neue Bahnen hinüberdrängte, als letzten Repräsentanten der ächten und eigentlichsten Liedcomposition und hielt nur um so fester und zäher an den einmal als richtig von ihm erkannten Grundsätzen fest.

Für seine Zeit war Reichardt unbestritten der hervorragendste und populärste Liedersänger, und obgleich man schon damals nicht unbedingt alles gut hieß, was er schrieb, und alles mit gleicher Theil-

nahme aufnahm, so erkannte man doch seine Verdienste vollkommen an und war sich klar, worin dieselben, denen anderer Tonsetzer gegenüber, zu suchen seien. So spricht sich ein Artikel im „Berliner Archiv der Zeit und ihres Geschmackes" also über ihn und Schulz aus:

„Zwei Componisten sind es unter den Deutschen, welche in der Gattung der kleinen Lieder excelliren, Schulz und Reichardt. Beide vereinigen sich in ihren Darstellungen durch die große Innigkeit, welche sie ihren Producten mitzutheilen wissen, und zwar in einem Grade, welcher die Wirkung auf das Herz durchaus nicht verfehlt. Doch unterscheiden sich beide Componisten, wenn man ihre vorzüglichsten Werke in dieser Gattung gegen einander hält, auffallend. Bei Schulz ist die Innigkeit mehr häuslich, alle Empfindungen haben ein weit engeres Streben, und Schulz kann sich wohl nur selten rühmen, daß er in seinen Liedern frei spiele, es ist mehr seine Natur, die einen bestimmten Stoff sich aneignet und sich gern mit ihm vermischt und ihn ausspricht. Reichardt dagegen ist der Kunst als solcher weit mehr mächtig, er kann aus den scheinbar unbedeutendsten Sachen den zarten Sinn und die individuelle und doch dabei objective Stimmung herausfühlen und musikalisch darstellen. Sein Triumph in diesem Fache sind seine früheren Compositionen der Göthe'schen Lieder. Mit Dankbarkeit gestehen wir es, daß seine Musik uns manches kleine Gedicht von Göthe erst verständlich gemacht habe; daß durch seine Compositionen es erst oft möglich gemacht wurde, das leise angedeutete in den lyrischen Gedichten zu verstehen, und daß wir nie diese Compositionen hören werden, ohne den Dichter zu bewundern, und nie die kleinen Gedichte Göthe's lesen werden, ohne zu wünschen, daß Reichardt ihn uns in Töne übersetzen möge. Ein solches absolutes Ganze macht hier Text und Musik. — Schulz ist um vieles prosaischer und zeigt dies auch zum Theil in der Wahl des Stoffes. Selbst da, wo Reichardt sich zu prosaischen Stoffen herabläßt und sich hiedurch Schulz nähert, weiß er oft durch einige Gänge und Töne etwas weit höheres auszudrücken, als oft der Dichter selbst gewollt hat. Für eine gewisse Classe von Lesern setzen wir hinzu, daß durch das obige Schulz keineswegs getadelt sei. Denn er macht in seinem Fache durch seine gerade Darstellung in sich ein Ganzes, und er hat dabei doch so viel Poesie in seiner Musik, daß beide Musiker neben einander stehen, obgleich jeder ein eigenthümliches Feld hat".

Wir haben oben schon darauf hingewiesen, wie Reichardt durch die Vielseitigkeit seiner Productionen auch auf dem Gebiete der Liedcompositionen alle anderen Tonsetzer seiner Zeit übertrifft. Keine Schwierigkeit schreckt ihn zurück, ja es scheint, daß ihm jedes neue Hinderniß nur ein neuer Sporn ist, seine Kräfte zu üben und zu versuchen. Daß ihm nach allen Seiten hin nicht alles in gleichem Maaße gelingt, ist begreiflich; aber schon der Wille, das Beste zu leisten und zu erreichen, ist ja rühmenswerth. Vielfach scheitert sein Vermögen an den von ihm zur Composition gewählten Gedichten, besonders an jenen religiösen und moralischen Oden Klopstock's und seiner Nachahmer,

an deren ungewöhnlicher geschraubter Sprache und schwülstigem Bilderschmucke er vergebens Kunst und Nachdenken verschwendete, wie alle diejenigen, die vor oder nach ihm ähnliche Versuche machten. Glücklicher war er schon als Componist von Liedern für die Jugend, obwohl auch das eine sehr schwierige Branche der Liedcomposition ist. Nicht jedes Lied, das eine angenehme, faßliche, einfache Melodie hat, ist ein Kinderlied. Man muß hier die Töne förmlich dem Kinderherzen ablauschen oder selbst zum Kinde mit seinem heitern, frohen, unschuldigen Sinne werden, wenn man wirklich Gelungenes und Brauchbares liefern will. Sehr schlimm aber thut man, wenn man gerade auf diesem Gebiete des Guten zu viel thun will. Ein Liederheft, das 20 bis 30 Jugendlieder auf einmal bietet, gibt weitaus zu viel und es ist mit Sicherheit anzunehmen, daß im Laufe der Zeit das Meiste davon ausgestoßen und als unnützer Ballast weggeworfen werden wird. Das Kind wählt mit so feinem und sicherm Geschmacke das, was seiner Natur angemessen ist, daß ein Componist von Glück zu sagen hat, dem es gelingt, ganz in diese Welt einzubringen.

Unter den zahlreichen Gesängen für die Jugend, die in den vier Theilen der Reichardt'schen Sammlung enthalten sind, finden sich manche sehr schöne und gelungene Melodien, die heute noch die Freude und das Vergnügen unserer kleinen Schulbesucher erregen und bei ihnen wohl auch für alle Zukunft eine bleibende Stätte gefunden haben; aber im Verhältniß zu der großen Sammlung sind es eben doch nur einzelne, welche eine so lange Lebensdauer sich zu fristen vermochten. Allerdings trägt davon der Componist nicht allein die Schuld, sondern vielfach auch die Dichter. Wie die Kirchenlieder, so sind auch die Jugendlieder, die zu Ende des vorigen Jahrhunderts entstanden sind, in sehr vielen Fällen nichts weiter als trockene, moralische Reimereien, ohne Gehalt und Empfindung, ohne Geist und frohen Ausdruck. Nirgends ist auch eine Massenproduction widerwärtiger in ihrer endlichen Verflachung, als im Kirchen- und Jugendlied, auf welch' letzteres sich seit Weiße's Tagen und dann später angeregt durch Pestalozzi und Niemeyer, plötzlich eine Schaar von trockenen Reimern warf, die von der Ansicht auszugehen schien, daß der Jugend jedes Lied genügen müsse, wenn es nur Reime bot und gesungen werden konnte.

Eine Gattung der Liedcomposition hat Reichardt eigentlich erst erfunden, obwohl sie später von Andern bedeutend ausgebildet und besonders

nach der instrumentalen Seite hin vervollkommnet wurde: Die Ballade und Romanze. Hier weicht er aber in seiner Behandlungsweise wesentlich von der der übrigen Tonsetzer ab, die gleichfalls auf diesem Gebiete Hervorragendes geleistet haben. Während diese sich meist bestreben musikalisch ein Bild des Darzustellenden in seinem ganzen Umfange zu geben und also mehr dramatisch zu wirken suchen, denkt sich Reichardt bei seinen Balladen immer einen Sänger, der die schauerliche Geschichte ganz ruhig vorträgt, sie wie eine Gespenstergeschichte erzählt, weßhalb denn auch das Accompagnement solcher Stücke keine Spur dramatischen Schmuckes oder jener Tonmalerei verräth, wodurch man heute Gesänge dieser Gattung zu heben und zu unterstützen sucht.

Viele der Reichardt'schen Lieder sind uns auch aus dem Grunde entrückt worden, weil es uns heute eben unmöglich ist, auf eine einfache Melodie 10, 20 oder mehr Strophen zu singen, mag auch die Weise noch so schön, gelungen und ansprechend sein. Die meisten Gedichte aber jener Zeit haben das Eigenthümliche, daß man ohne ihren ganzen Sinn zu zerstören, nicht wohl an ihnen kürzen kann. Man wird also immer besser thun, solche Poesien zu lesen, als zu singen.

Am vorzüglichsten gelungen unter allen Reichardt'schen Liedern sind offenbar die Göthe'schen. Er selbst sagt, daß er nie etwas mit so viel Lust und Liebe gearbeitet und nach seinem besten Vermögen vollendet hat, als sie. Göthe's Lieder eignen sich vorzugsweise zur musikalischen Behandlung, sie bieten dem Componisten ein unendlich weiteres Feld, als diejenigen aller übrigen lyrischen Dichter jener Periode. Göthe, der selbst so sehr zum Gesange drängte, daß er seine Lieder nur immer gesungen, nie gesprochen haben wollte, bot in ihnen einen so reichen Born von Anregung, kam dem Componisten durch Worte, in denen schon die bezaubernste Sprachmelodie liegt, so sehr entgegen, daß die ungewöhnliche Hingabe, welche sie Seitens unserer Tonkünstler bis auf den heutigen Tag fanden, wohl begreiflich ist. Man braucht ja dem Dichter nur nachzugehen, um einen reizenden Gesang zu erfinden. Reichardt allerdings stand auf einem anderen Standpunkte als wir heute; ging, wenn er des Dichters Gedanken musikalisch zu beleben suchte, von ganz anderen Gesichtspunkten aus, wie ein Tonsetzer der Jetztzeit. Ihm galt es, konnte es in Folge der zwischen Poesie und Musik noch herrschenden Verhältnisse nicht gelten, durch allen Zauber, deren die letztere fähig ist, sich noch über den Dich-

ter hinauszuschwingen, ihn musikalisch zu verklären, indem er alle Feinheiten und Reize aufbot, die der Tonkunst eigen sind und die sie so bereitwillig ihren Auserwählten zur Verfügung stellt. Mit der erhöhten Sprachmelodie, die er zu schaffen strebte, konnte nur wenig für die Darstellung des die Dichtung erfüllenden Gefühles erreicht werden; um Empfindung und erschöpfenden Ausdruck nach allen Seiten hin musikalisch vollendet wiederzugeben, dazu waren ganz andere Mittel aufzubieten, als sie sich ihm in jener Zeit boten, oder als er sie vielleicht auch nur benützen wollte. Trotzdem ist der Fortschritt, der durch ihn angeregt wurde, ein sehr bedeutender, und wenn er der größte unter den Liedercomponisten seiner Zeit ist, so ist er zugleich auch der Bahnbrecher für das Lied der Zukunft. Sehr viele, ja wohl die meisten der Lieder von Göthe, die von Reichardt componirt wurden, besitzen wir heute in Compositionen, die die seinigen verdrängen mußten, dennoch hat er Einzelnes gegeben, worin er bis heute nicht übertroffen wurde. So jene gedankenreichen Oden: „Prometheus", „Ganymed", „Gränzen der Menschheit", „Rhapsodie", „Gott", „an Lyda"; jene Monologe aus „Iphigenia" und „Tasso"; jene Volksweisen: „Ein Veilchen auf der Wiese stand", oder: „Sah' ein Knab' ein Röslein steh'n", oder: „Der untreue Knabe" und andere; jene schönen Lieder Clärchen's aus „Egmont"; dann: „Kennst du das Land", „Im Felde schleich' ich still und wild", „Schäfers Klage", „Wanderers Nachtlied", „Herbstgefühl", „Italien"; die Balladen: „Erlkönig", „Geistesgruß", „Parzengesang" u. s. w. Im Allgemeinen sagt Rochlitz — obwohl schon einer etwas spätern Zeit angehörend — vom Standpunkte damaliger Liedercomposition sehr richtig: „Ist die Musik ein nothwendiger, ergänzender Theil des Liedes, so darf der Musiker eben so wenig über seinen Antheil am Ganzen hinausfliegen, als unter demselben zurückbleiben. Das erste würde er, wenn er der Quantität nach zu viel Musik gäbe, oder der Qualität nach Musik, welche im Ausdruck die Empfindung des Dichters überwäge; das zweite würde er, wenn er an Musik überhaupt zu wenig — etwa eine bloße Nachbildung des Rhythmischen in Tönen — aufstellete, oder, was den Ausdruck anlangt, auf diesen zwar ausginge, aber merklich hinter der Empfindung zurückbliebe. Der Componist muß allezeit seinen Platz neben dem Dichter einzunehmen und zu behaupten wissen".

„Was nun Reichardt anlangt, so scheint er im Erzeugen und Erfinden am glücklichsten, im Ausdrücken ziemlich, im Ausbilden und

Vollenden weniger glücklich zu sein, daher bei ihm das sichere Treffen und feste Ergreifen der herrschenden Empfindung entweder in der Anlage schon oder doch in der Hervorhebung einzelner Hauptmomente; daher aber auch manches Erzwungene, Zerstückelte, Unbeholfene, in dem, was im engeren Sinne die musikalische Behandlung genannt wird, daher endlich auch manches Kalte, Trockene, fast Gleichgültige in der Ausführung überhaupt, selbst bei einigen bedeutenden Stücken, wo man offenbar sieht, es schwebte dem Künstler etwas Vorzügliches vor, aber er ließ ihm nicht Zeit reif zu werden oder sich nicht Ruhe, es auszubilden und wahrhaft fertig der Schrift zu vertrauen".

Zu Reichardt's Hauptliederwerken werden wir in der nächsten Periode seines Lebens kommen und dann auch eingehender von den Compositionen Göthe'scher Gedichte sprechen können. Ehe wir übrigens von Reichardt als Liedercomponisten hier scheiden, sei noch eines sonderbaren Einfalls desselben Erwähnung gethan, der viele Spöttereien veranlaßte. In der „Berl. mus. Zeitung 1793" erschienen einige französische und italienische Gesangstücke von einem gewissen Mons. Trahcier. Der gute Spazier, um das Publikum vollständig zu täuschen, nennt ihn einen zur Zeit sehr geschätzten Componisten in Paris. Man hatte aber bis jetzt von einem Tonsetzer dieses Namens noch nie etwas gehört und so erschien seine plötzliche Berühmtheit etwas verwunderlich, bis sich das Räthsel löste und aus Mons. Trahcier ein Herr Reichardt wurde.

Es erübrigt uns nun nur noch einen Blick auf die schriftstellerische Thätigkeit Reichardt's während der letzten 6 Jahre zu werfen.

In dieser Zeit erschien von ihm:

1) „Musikalisches Kunstmagazin". Zweiter Band. V.—VIII. Stück. Berlin, 1791, im Verlage des Verfassers[1]).

---

[1]) V. 1. Die Tonkunst. Eine Rhapsodie. 2. Wichtigkeit ächter Musikanstalten. 3. Kirchenmusik. 4. Merkwürdige Stücke großer Meister: a) Palestrina; b) Marcello; c) C. Ph. E. Bach; d) Prati; e) Bertoni. 5. Neue merkwürdige mus. Werke.

VI. 6. Auf den Tod des Ritter Gluck's, von Reichardt. 7. Merkwürdige Stücke: a) Gluck; b) Sacchini; c) Fago; d) Händel; e) Buononcini; f) Scarlatti; g) Porpora. 8. Anmerkungen dazu. 9. Neue merkwürdige musikalische Werke.

VII. 10. Von der Methodenlehre des Geschmacks. 11. Fortsetzung von Nr. 8. 12. Merkwürdige Stücke: a) Händel; b) Rameau; c) Leo; d) Naumann.

2) „Musikalisches Wochenblatt" (v. J. Fr. Reichardt und F. Ä. Kunzen herausgegeben). Berlin, in der neuen Musikhandlung. 24 Stücke (beginnend mit dem 1. Oct. 1791).

3) „Musikalische Monatsschrift". 6 Stücke. (Juli bis Dec. 1792).

Beide letztere Zeitschriften erschienen 1793 zusammen unter dem Titel: „Studien für Tonkünstler und Musikfreunde". Eine historisch=critische Zeitschrift mit 39 Musikstücken von verschiedenen Meistern, für's Jahr 1792 in 2 Theilen herausgegeben von F. Ä. Kunzen und J. F. Reichardt.

Die unmittelbare Folge dieser Blätter bildet die: „Berlinische musikalische Zeitung". Historischen und critischen Inhalts. Mit 50 Musikstücken von verschiedenen Meistern. Herausgegeben von C. Spazier. Berlin, 1794. (9. Febr. 1793 bis 4. Jan. 1794, 51 Stücke und Inhaltsverzeichniß, enthält viele Beiträge von Reichardt).

Im Jahre 1793 erschien auch in 2ter Auflage: „Geist des musikalischen Kunstmagazins" (siehe p. 436).

Die sehr zahlreichen Aufsätze und Arbeiten Reichardt's für die verschiedensten Zeitschriften vermögen wir hier weiter nicht zu verfolgen.

Der 2te Band des „Kunstmagazins" schließt sich würdig dem 1ten an, nur enthält er mehr Musikstücke als Abhandlungen. Die Auswahl der ersteren ist eine vortreffliche und für die Zeit, in der das Werk erschien, eine wahrhaft unschätzbare. Reichardt muß einen überaus reichen und seltenen Schatz von kostbaren Musikalien besessen haben, und die Art und Weise, wie er, der selbst so fleißig componirende, diese Werke studirte und benützte, zugleich aber auch deren Benützung Andern gestattete, ist höchst anerkennungswerth.

Von den Aufsätzen erscheinen uns die über Kirchenmusik und die Anmerkungen zu den aufgenommenen merkwürdigen Stücken von einem besonderen Interesse zu sein. Das was er über Palestrina und

---

13. Zusätze zu dem Aufsatze über die musikalische Ausführung im III. und IV. Stücke. 14. Nachtrag zur Stimmphysiognomik. 15. Nachrichten von der ehemaligen Hamburger Oper. 16. Fingerzeige.

VIII. 17. Auf den Tod C. Ph. E. Bach's; 18. Anmerkungen zu Nr. 12. 19. Merkwürdige Stücke: a) Feo; b) Pergolese; c) Händel; d) Clerambault; e) Scarlatti; f) Fasch. 20. Anmerkungen dazu. 21. Fortgesetztes chronologisches Verzeichniß der Werke Reichardt's.

andere ältere Meister sagt, ist nicht besser zu sagen, und wir bedauern es lebhaft, daß es uns der Raum nicht erlaubt, wenigstens auszugsweise Reichardt's Worte und Ansichten hier wiederzugeben. Doch soll das Wichtigste des 2ten Bandes des „Kunstmagazins", wie die Reiseberichte aus Paris und London, die aus dieser Lebensperiode Reichardt's erhalten sind, einer Folge dieses Werkes, das ohnedem eingehender sich mit den schriftstellerischen Arbeiten desselben zu befassen hat, einverleibt werden.

Reichardt war mit der Herausgabe seiner verschiedenen musikalischen Zeitschriften nicht glücklich. Abgesehen davon, daß er dadurch die Zahl seiner Gegner außerordentlich vermehrte, scheinen sie ihm auch nichts eingetragen zu haben, denn, hätten sie den wünschenswerthen Absatz gefunden, so würden sie nicht immer schnell wieder eingegangen oder spätere Titelausgaben nicht nöthig gewesen sein. Einem Manne wie Reichardt, wenn er aus dem reichen Schatze seiner Kenntnisse und Erfahrungen Mittheilungen machte, wenn er historische, critische und wissenschaftliche Abhandlungen schrieb, mußte man zu höchstem Danke verpflichtet sein. Würde er es dabei haben bewenden lassen, so würden ihm Dank und Anerkennung auch nicht ausgeblieben sein und er sich sehr viele trübe Tage erspart haben. Aber kann man denn überhaupt einer schriftstellerischen Thätigkeit auf musikalischem Gebiete sich hingeben, ohne hie und da irgend Jemanden zu verletzen? Wer kennt nicht die krankhafte Empfindlichkeit unserer Tonkünstler auch gegen die maßvollste und unparteiischste Critik? Aber auch das wäre zur Noth noch gegangen, hätte Reichardt nur vorsichtiger sein Urtheil über die Thätigkeit seiner Zeitgenossen, seine Recensionen über ihre Werke mehr zurückgehalten. Vorsicht, sorgliches und ängstliches Ueberlegen aber war nun einmal seine Sache nicht, und sein Feuereifer, der bei ihm aus der Ueberzeugung entstand, daß alles, was er that und schrieb, nur im Interesse der Kunst geschähe, verleitete ihn zu Handlungen und Worten, die seinen Feinden eine erwünschte Handhabe boten, die Waffen gegen ihn zu kehren.

Es gibt keinen Critiker, und wäre es auch der sanftmüthigste und billigst denkendste Mann, der nicht irgend einmal in einer Ansicht über eine Sache sich irren wird, der durch eine ausgesprochene Meinung nicht einmal Jemanden verletzte, oder der nicht einmal als böswillig, beschränkt und lächerlich erscheinen könnte, wie es keinen Richter in der Welt gibt, und hätte er auch das subtilste Gerechtigkeitsgefühl, der

nicht hie und da ein Urtheil fällte, das angefochten werden könnte oder durch äußere Einwirkungen beeinflußt würde. Alles das sind Dinge, die eben in unserer Menschlichkeit liegen, in Folge deren wir irren und zu ewiger Unvollkommenheit verdammt scheinen. Denke man sich aber nun einen Mann, der so wie Reichardt von Selbstbewußtsein und Ehrgeiz erfüllt ist, der einen so reizbaren und heftigen Character hat, und halte man dem entgegen, wie doch auch gerade auf ihn von Außen her so viel einstürmte, das ihn aufregen und verletzen mußte. Gewiß hat er manche seiner Reden, manche seiner Urtheile später bitter bereut, und daß er es wirklich ehrlich meinte, davon zeugt der Umstand, daß er sich, zu besserer Einsicht gekommen, nicht scheute zu widerrufen und seine Uebereilungen einzugestehen[1]).

Zunächst haben die verschiedenen von uns aufgeführten Zeitschriften, abgesehen von dem Umstande, daß Reichardt auf zu auffallende Weise sie benützte, um seine eigenen Werke bekannt zu machen, nach drei Seiten ganz besondern Anstoß erregt. Zuerst war es die Art, wie er darin Ergänzungen und Berichtigungen zu Gerber's Tonkünstlerlexicon gab, die man ihm übel nahm, und gewiß wäre es auch besser und delicater gewesen, er hätte die Sache privatim mit dem wackern Gerber abgemacht, als auf diese Weise öffentlich die Mängel eines sonst höchst verdienstlichen Werkes zu besprechen und kleine Lücken darin auszufüllen. Aber wenn man ihm in Folge dieser Handlungsweise auch der Eitelkeit beschuldigen konnte, so doch auf keinen Fall irgend einer Härte, Ungerechtigkeit oder Böswilligkeit. Der zweite Punkt betrifft sein Verhalten gegen seinen Collegen Alessandri. Es ist da auch wieder leicht hinterher zu urtheilen, aber stelle man doch jeden Andern an den Platz Reichardt's, dem nach einer langen Reihe von Dienstjahren plötzlich von seinen Gegnern am Hofe und in der Kapelle ein Mensch auf die Nase gesetzt und sichtlich bevorzugt und verhätschelt wird, der ihm nicht das Wasser reichen kann und der sich mit jedem neuen Werke, das er liefert, gründlicher blamirt. Würde

---

1) „Kunstmagazin" II. p. 18. „In den Briefen eines Reisenden, die ich vor 14 Jahren schrieb, finden sich, wie in den Schriften aller jungen Critiker, die aus ersten frühen Erfahrungen gerne Resultate ziehen, zu denen reifere Jahre gehören, viele einseitige Urtheile, so das über Hasse, dem ich dort großes Unrecht angethan habe. Nähere Bekanntschaft mit seinen schönen Oratorien hat mich davon ganz überzeugt, daß Keiner für diese Gattung von Tonstücken eine so vollkommene Schreibart besitzt wie er, und ich ergreife mit Freuden diese Gelegenheit zu einer Ehrenerklärung".

ein Anderer eine solche ausländische Schmarotzerfliege sich ruhig im Gesichte haben sitzen lassen? Gewiß nicht. Und Reichardt suchte sich eben auch dieser Person zu erwehren, nicht heimtückisch und hinterlistig, sondern indem er öffentlich sie in ihrer ganzen Armseligkeit und Nichtigkeit hinstellte.

Dergleichen kann man nun freilich nicht immer mit sanften und schmeichelnden Worten abmachen. Trotzdem aber blieb man dem in der ersten Nummer des Wochenblattes aufgestellten Motto getreu, stets wahr und frei, ohne Härte und Muthwillen urtheilen zu wollen.

Interessant ist ein vom 4. November 1791 an die Redaction des Wochenblattes aus Potsdam gerichteter freimüthiger Brief, worin es heißt:

„Ueber die ersten Blätter Ihres Blattes wird hier sehr verschieden gesprochen; selbst Ihre Freunde sagen, Sie hätten nicht über „Olimpiade" und „Dario" so laut Ihre Meinung sagen sollen, da Sie die erste so hoch zu loben, und an der Andern so vieles auszusetzen hatten. Ich schreie mir fast den Hals ab: Sie schrieben solche Aufsätze nicht selbst; nun sagt man, so hätten Sie sie doch wenigstens approbirt. Ich dächte auch, Sie unterließen die gar zu strenge Beurtheilung der Ausländer. Die Hofleute werden Sie dadurch doch nicht aufklären. Predigen Sie noch so lange und so viel Sie wollen von besserer Musik, die verstockten Sünder sind nicht zu bekehren. Die aufgeklärt sind, werden sich immer der reinen Wahrheit und des Schönen erfreuen, Ihre Feinde aber auch aus der Wahrheit Gift saugen und am gehörigen Orte ausspeien".

Darauf replicirte die Redaction:

„Wir danken dem braven Briefsteller von ganzem Herzen, doch müssen wir ihn auf unser Motto verweisen. Man darf freilich den Getadelten, für den jeder Tadel hart ist, nicht befragen. Ein Tadel ist nur dann verletzend, wenn er auch dann sich geltend zu machen sucht, wo doch auch Lobenswerthes vorhanden ist. Am Artikel über den „Dario" haben wir nicht den mindesten Antheil; er stammt von einem fremden Tonkünstler her, der lange in Italien war, also ein Urtheil in dieser Sache hat und von uns besonders zu jeder zuläßigen Schonung angewiesen war. Alessandri's Oper hat bei uns nicht das strenge Urtheil wie in der übrigen Berliner Critik gefunden rc."

Wir kommen nun zu dem dritten Punkte, den wir als dem schriftstellerischen Rufe Reichardt's nachtheilig, hier zu besprechen haben. Er betrifft dessen Verhältniße und Urtheile über Mozart. Wenn unter den Zeitgenossen einer im Stande war die ganze Größe Mozart's zu erkennen, so war es Reichardt. Mochten Beider Naturen noch so sehr divergiren, so besaß doch Reichardt jenen seltenen Kunstinstinct, der ihm augenblicklich das Richtige erkennen ließ, zugleich aber auch jenen edlen Freimuth, der ihn jedes Verdienst laut und offen zu rühmen antrieb. So schreibt er über Mozart nach der Aufführung des „Don Juan" im October 1791:

„Man vereinige tiefe Kenntniß der Kunst mit dem glücklichsten Talente reizende Melodien zu erfinden, und verbinde dann Beides mit der größtmöglichsten Originalität, so hat man das treffendste Bild von Mozart's musikalischem Genius. Nie kann man in seinen Werken einen Gedanken finden, den man schon einmal gehört: sogar sein Accompagnement ist immer neu. Unaufhörlich wird man ohne Ruhe und Rast von einer schönen Idee zur andern gleichsam fortgerissen, so daß die Bewunderung der letzten beständig die Bewunderung aller vorhergehenden in sich verschlingt, und man mit Anstrengung aller seiner Kräfte kaum jede Schönheit fassen kann, die sich der Seele darbietet. Sollte man Mozart eines Fehlers zeihen wollen, so wäre dies wohl das einzige: daß die Fülle von Schönheiten die Seele beinahe ermüdet und daß der Effect des Ganzen zuweilen dadurch verdunkelt wird. Doch wohl dem Künstler, dessen einziger Fehler in allzu großer Vollkommenheit besteht!" [1])

Wir haben viele geistreiche und treffende Characteristiken Mozart's gelesen, aber kaum eine, die mit wenigen Worten besser und vollständiger diesen edlen Künstler und seine unerreichbare Größe schilderte, als diese. Und diese Worte kommen aus dem Munde eines Zeitgenossen und eines Musikers, der sich für einen Nebenbuhler Mozart's halten durfte.

Keine Notiz in den Schriften Reichardt's berechtigt zu der Annahme, daß beide Künstler einander persönlich nahe getreten wären. Sicher hätte Reichardt über ein Zusammentreffen mit Mozart Mittheilungen gemacht, und wäre es erfolgt, so würde er sich anders gegen ihn gestellt haben, mochte auch vorgefallen gewesen sein, was da wolle, als z. B. Naumann[2]) oder andere Componisten jener Tage, die in ihrem Dünkel Mozart weit übersahen. Der Umstand, wodurch Veranlassung zu einer Mißstimmuug zwischen Beiden gegeben worden sein dürfte, liegt möglicher Weise in einer Aeußerung Mozart's über die Berliner Kapelle. Als ihn nämlich der König fragte, was er von derselben hielte, antwortete er freimüthig, sie vereinige die größten Virtuosen der Welt, aber wenn die Herren zusammen wären, könnten sie es besser machen. Darauf hin soll der Antrag an Mozart ergangen sein, als Kapellmeister in Berlin einzutreten.

Wir haben nun allerdings über die Leistungen Reichardt's als Dirigent keine bestimmten Mittheilungen, aber bei einem Manne von solcher musikalischen Tüchtigkeit und Erfahrung, von solchem Kunstver=

---

1) Siehe auch den Aufsatz: „Mozart auf dem Operntheater in Paris". Berlin, Mus. Zeitung, Nr. 20.

2) Naumann soll Mozart nur als einen musikalischen Sanscoulotten bezeichnet und demgemäß behandelt haben.

C. M. v. Weber

ständniß, ist nach langjähriger Amtsführung zu erwarten, daß er auch seine Stelle als Musikdirector auszufüllen vermochte. Aber hier wirkte eben wieder das unselige Mißverhältniß ein, das vom Anfang an in Folge der Streitigkeiten mit Duport zwischen Reichardt und der Kapelle entstanden war und das ein einheitliches und frohes Zusammenwirken unter seiner Leitung unmöglich gemacht haben mag.

Sei es nun auch, daß Reichardt eines Tages das riesige Uebergewicht Mozart's sehr lebhaft fühlte und sich allzu schmerzlich berührt fand, als er erkannte, wie diesem Zauberer alle Herzen zuflogen, kurz, er schrieb in sehr gereizter Stimmung einige Aussprüche nieder, die seine Critik zum ersten-, glücklicher Weise aber auch zum letzten Male in sehr gehässigem Lichte erscheinen ließen. Wir bedauern diese Handlung, sind aber überzeugt, daß Niemand mehr als Reichardt selbst dieselbe bereut hat und daß er gerne die Worte zurückgenommen haben würde, wäre dies möglich gewesen, an die sich seine Gegner nun zu allermeist umklammerten, um seine Denkungsweise in's gehässigste Licht zu setzen.

Die betreffende Stelle, die wir nachstehend folgen lassen, findet man allenthalben angeführt, nirgends aber diejenigen Aussprüche Reichardt's über Mozart, die seinem vollen, begeisterten Herzen entquollen sind.

Im 18ten Stück der „Berliner Mus. Zeitung 1793" steht ein kleiner Artikel über Modecomponisten, worin es heißt:

„Zu welchen Ungerechtigkeiten kann also nicht das Vertheidigen der Mode in der Musik verleiten! Mozart z. B. gebührt Verehrung, allerdings; er war ein großes Genie und hat mitunter vortreffliche Sachen geschrieben, siehe seine „Zauberflöte", einige seiner Ouverturen und Quartetts. Aber das Gemozarte hat jetzt schier kein Ende. Man sehe nur in Concerts, wie sich die Köpfchen der Damen wiegen, wie Mohnköpfe auf leichtem Stengel, wenn das poetisch unsinnige Ding gesungen wird:

Mann und Weib und Weib und Mann (macht netto 4)
Reichen an die Gottheit an (!!)"

Die von Reichardt herausgegebenen Musikzeitungen haben nicht gerade einen sehr reichen Inhalt, aber sie bieten viel des Interessanten und Wissenswürdigen und waren für die Zeit, in der sie erschienen, von größter Bedeutung. Es ist sehr beklagenswerth, daß sie nicht wenigstens bis zum Jahre 1798, wo dann die „Leipz. Allg. Mus. Zeitung" in's Leben trat, fortgeführt werden konnten. Es bleibt in Folge davon nicht nur im Leben Reichardt's, sondern auch in der Musikgeschichte der neunziger Jahre eine unausfüllbare Lücke.

Das Leben Reichardt's bis zum Jahre 1794 umfaßt den interessantesten Theil seiner Biographie, wenigstens denjenigen, den er theilweise selbst beschrieben hat, und die wichtigsten Perioden seiner schöpferischen Thätigkeit. Wohl hat er auch noch in späterer Zeit große Werke geschaffen, aber sie haben nicht mehr die Bedeutung derjenigen, die vor 1794 entstanden sind.

Dagegen aber werden die schriftstellerischen Leistungen Reichardt's in der nächsten Periode weitaus bedeutender, und wenn wir somit diesen Theil, vorzugsweise den musikalischen, einen künftig erscheinenden aber den literarischen nennen, so glauben wir das Richtige getroffen zu haben. Ob und wann es uns vergönnt ist, diesem Werke, an dem wir lange Zeit mit Liebe und Interesse gearbeitet haben, seinen völligen Abschluß folgen zu lassen, vermögen wir heute noch nicht mit Bestimmtheit zu sagen, doch wollen wir hoffen, daß es bald geschehen kann.

Anmerkungen und Berichtigungen.

Zu pag. 22. Die Bezeichnung: „Magus des Nordens" wurde Hamann zuerst von Fr. K. v. Moser beigelegt.

pag. 26. J. F. Hartknoch, geb. 1740, † 1789, wurde später Buchhändler in Riga. Er blieb Reichardt's Freund bis zu seinem Tode und war ebenso mit Hamann und Herder, dessen erster Verleger er war, eng verbunden.

pag. 61. Mit der Kaiserlingk'schen Familie stand auch Hamann in intimen Beziehungen; wiederholt spricht er in seinen Briefen von den überraschenden Besuchen, mit denen ihn die ganze Familie beehrte, und von den zarten Aufmerksamkeiten, deren man ihn stets würdigte. Noch im Jahre 1784 schreibt er: „Dieses Haus ist die Krone unseres Adels, unterscheidet sich von allen übrigen durch Gastfreiheit, Wohlthätigkeit, Geschmack — hat aber kaum den Schatten der vorigen Pracht und liebt zu sehr den Glanz davon". Der jüngere H. C. Graf von Kaiserlingk, geb. 1727, starb 1787.

pag. 89. Als Hamann 1752 Hauslehrer bei der Baronin von Budberg wurde, nahm er sich bei Reichardt's Vater eine Laute mit, die er erst später bezahlen konnte. Er schreibt deßwegen an seinen Vater: „Meine Neigung zu diesem Instrument wird Ihnen nicht entfallen sein, und weil selbiges mir Herr Reichardt mehr aus Freundschaft als aus Eigennutz, wie ich gewiß versichert bin, vor allen andern seiner Schüler gönnte, so schämte ich mich, Ihnen die Unkosten zuzumuthen, da ich sehe, daß meine Abreise genug derselben machte". Und später, 1756, schreibt er von Berlin aus an seinen Bruder: „Ein Concert hat mich Baron und den größten Hofmusikus kennen gelernt. Es ward Freitags bei Herrn Janitsch gehalten. Herr Baron ist auf 8 Tage mein Lehrmeister auf der Laute geworden. Dieser alte Mann, der dem Teufel ziemlich ähnlich ist — an Eigensinn übertrifft er ihn — scheint mir ziemlich gewogen worden zu sein, und ich glaube von seinen Sachen vielleicht mehr aufweisen zu können, als sich bisher andere rühmen können. — — Die Stücke, die ich aufgewiesen habe, haben mir und den Meinigen viele Aufmerksamkeit zugezogen. Der Neid selbst hat sie billigen müssen wider Willen. Herrn Reichardt thue die Versicherung, daß ich mein Wort in Ansehung derselben halten werde, sie nicht gemein zu machen. Ich habe eine Hauptstimme von dem Durant'schen Concerte, die Flöte, wo ich nicht irre, aber vergessen und bitte dich also, mit erster Post sie mir zu überschicken. Ich denke noch immer, daß ich Gelegenheit finden werde, mich vielleicht öffentlich damit hören zu lassen. Versag' mir das Vergnügen und das Hülfsmittel, mich ein wenig zu zeigen, nicht, wenn es dir möglich ist".

pag. 99. Von Kirnberger theilen Marpurg (Legende einiger Musikheiligen, p. 54 und 63), und Zelter (Briefwechsel mit Göthe, V. 163, und Selbstbiographie,

p. 118) sehr heitere und treffende Anecdoten mit. Zelter im letztangeführten Werke kommt auch pag. 120 auf die Prinzessin Amalie, die Gönnerin Kirnberger's zu sprechen, von der viele ergötzliche Historien existiren und die, wie ihr königlicher Bruder, durch ihre rücksichtslosen Urtheile über Kunst und Künstler bekannt und gefürchtet war.

pag. 103. **Auf Mieding's Tod.** (Mieding war Maschinist des Weimar'schen Theaters. An seinem Grabe sind die Bühnenmitglieder versammelt. Zuletzt tritt Corona zu ihnen).

Ihr Freunde, Platz! Weicht einen kleinen Schritt!
Seht, wer da kommt und festlich näher tritt?
Sie ist es selbst; die Gute fehlt uns nie;
Wir sind erhört, die Musen senden sie.
Ihr kennt sie wohl; sie ist's, die stets gefällt;
Als eine Blume zeigt sie sich der Welt:
Zum Muster wuchs das schöne Bild empor,
Vollendet nun, sie ist's und stellt es vor.
Es gönnen ihr die Musen jede Gunst,
Und die Natur erschuf in ihr die Kunst.
So häuft sie willig jeden Reiz auf sich,
Und selbst dein Name ziert, Corona, dich

Sie tritt herbei. Seht sie gefällig steh'n!
Nur absichtslos, doch wie mit Absicht schön.
Und, hocherstaunt, seht ihr in ihr vereint,
Ein Ideal, das Künstlern nur erscheint.

Anständig führt die leis erhob'ne Hand
Den schönsten Kranz, umknüpft von Trauerband.
Der Rose frohes, volles Angesicht,
Das treue Veilchen, der Narcisse Licht,
Vielfält'ger Nelken, eitler Tulpen Pracht,
Von Mädchenhand geschickt hervorgebracht,
Durchschlungen von der Myrthe sanften Zier,
Vereint die Kunst zum Trauerschmucke hier;
Und durch den schwarzen, leichtgeknüpften Flor
Sticht eine Lorbeerspitze still hervor.

Es schweigt das Volk. Mit Augen voller Glanz,
Wirft sie in's Grab den wohlverdienten Kranz.
Sie öffnet ihren Mund, und lieblich fließt
Der weiche Ton, der sich um's Herz ergießt.
Sie spricht: Den Dank für das, was du gethan,
Geduldet, nimm, du Abgeschied'ner, an.
Der Gute, wie der Böse, müht sich viel,
Und Beide bleiben weit von ihrem Ziel.

Dir gab ein Gott in holder, steter Kraft
Zu deiner Kunst die ew'ge Leidenschaft.
Sie war's, die dich zur bösen Zeit erhielt,
Mit der du krank, als wie ein Kind, gespielt,
Die auf dem blassen Mund ein Lächeln rief,
In deren Arm dein müdes Haupt entschlief!
Ein Jeder, dem Natur ein Gleiches gab,
Besuche pilgernd dein bescheiden Grab!
Fest steh' dein Sarg in wohlgegönnter Ruh';
Mit lock'rer Erde deckt ihn leise zu,
Und sanfter als des Lebens, liege dann
Auf dir des Grabes Bürde, guter Mann!

pag. 125. Dr. Geresheim, kgl. preuß. Hofrath und Ritter des rothen Adlerordens in Dresden. Aus alter Treue und Anhänglichkeit machte er 1810 der neuen Universität in Berlin ein Geschenk mit einem prächtigen, von ihm gesammelten Zoophyten-Kabinete.

pag. 218. Zu Reichardt's Compositionen der ersten Periode bleibt nachzutragen:

1) 6 Partita für Streichinstrumente und 2 Flöten. 1764.
2) Sonate a Flauto solo senza Basso. 1764.
3) Tre sonate a Cembalo concertato accompagnato da due Viol. Viola e Basso. 1764—66.
4) 6 leichte Klaviersonaten. 1765.
5) Kurze leichte Klavierstücke mit veränderten Reprisen. 2 Theile. 1766—68.
6) Quartetto a Liuto, Flauto, Violino e Cello. 1770.
7) Eine Klaviersonate (B). Berlin, bei Winter. 1771. (s. p. 98).
8) Klaviersonate, der Herzogin Amalie von Weimar zugeeignet. Berlin. 4⁰. 1772. (s. p. 105).
9) Concerto per il Clavicembalo (B) acc. da 2 V. V. e B. Riga appresso Hartknoch. 1773.
10) Concerto per il Violino (Es) acc. da 2 V. V. e B. Riga, Hartknoch. 1773. (s. p. 105).
11) Violinconcert (F). (s. p. 122).
12) 6 Concerts pour le Clavecin à l'usage du beaux sexe. Accompagné de 2 V. Taille e B. Amsterdam, chez Hummel. 1774. (p. 134).
13) Die verborgenen Wege Gottes, ein Singstück.

Choral: Sey Lob und Ehr.

Recitativ für Baß:

Wenn oft der Mensch, sich selber überlassen,
So eingeschränkt und thörigt er auch ist,
Gott im Verborg'nen zu fassen
Sich klug genug zu sein vermißt,
Dann ist er dem Verderben nahe;
Das Licht wird ihm zur Finsterniß
Und Alles zweifelhaft und ungewiß,
Was er nicht hörte, fühlt' und sahe,
Und wenn er meint, daß er am klügsten sey,
Ist seine Weisheit nichts, als eine Raserey.

Arie. Grave moderato assai. Mit Quartettbegleitung.
Recitativ für Alt.
Arie mit einer concertirenden Violine.
Recitativ für Sopran.
Arie mit obligater Orgel.
Schlußchor. Fuge: Die Wege des Herrn sind eitel Güte und Wahrheit.

Wie die obige Strophe, ebenso abgeschmackt sind die fünf folgenden, die Arbeit ist ganz schülerhaft, die zweite und dritte Arie trivial, im ganzen Stücke keine Spur kirchlichen Geistes.

14) Weihnachtscantate.

Arie: Freut euch Adams Kinder.
Vers 1. und 2. Sopran: In der Krippe ruht u. s. w.
Vers 3. und 4. Tenor: Er, der für uns Sünder
Gottes Willen thut u. s. w.

Duett für 2 Soprane.
Terzett für 2 Soprane und Tenor.
Recitativ für Sopran mit Accompagnement.
Chor: Sie sind nun gekommen die seligsten Zeiten,
Geboren ist Christus, der Heiland der Heiden,
Erlöste, jauchzt ihm entzückt, uns Arme hat er beglückt ꝛc.

Das Orchester besteht aus dem Quartett, 2 Flöten, 1 Oboe, 2 Clarinetten, 2 Fagotten und 2 Hörnern. Die drei ersten Sätze gehen aus D, das Recitativ schließt in C., der Chor steht in Es. Es scheint, daß in der uns vorliegenden Abschrift eine willkürliche Zusammenstellung stattgefunden hat. Dem trivialen Gedichte entspricht die Composition. Die drei ersten Sätze gehen in einer Leier bis zum Recitativ fort, immer mit derselben Melodie. Das Recitativ ist für die Solostimme äußerst brillant gehalten. Der Chor, obwohl offenbar der beste Satz der ganzen Cantate, erhebt sich trotzdem nicht über die alltäglichste Gewöhnlichkeit.

Die beiden vorstehend verzeichneten Werke sind so ganz anders, als die übrigen Reichardt'schen Compositionen, daß wir sie mit der pag. 378 angeführten Sinfonie in Es hier nur verzeichnen, weil sein Name auf dem Titel steht.

15) Orpheus.
16) Tripstrill. Zwei Ballete. (s. p. 55).
17) Italienische Arien (s. p. 103 und 104).
18) Le feste galanti. Opera seria in 3 Atti. 1774. (s. p. 139, 144 und 252).

pag. 224. Ueber Hasse und Graun spricht sich Reichardt umständlicher in den Briefen eines aufmerksamen Reisenden pag. 5 aus; doch widerruft er in spätern Jahren die daselbst gefällten Urtheile als unreif und unrichtig.

pag. 230. Das Oratorium: „Giuseppe riconnosciuto" ließ Fasch wie alle seine übrigen vor der großen 16stimmigen Messe componirten Werke durch seinen Schüler Zelter vor seinem Abscheiden den Flammen übergeben. Nur ein Terzett daraus im Autograph besitzt die kgl. Bibliothek in Berlin.

pag. 237. Anecdoten über Quanz erzählt Marpurg in der Legende einiger Musikheiligen p. 71 und 268. Reichardt im Wochenblatte p. 70 und in der Monatsschrift p. 27. Besonders hübsch und die Frau Quanzin characterisirend ist aber die von Marpurg p. 67 mitgetheilte Heirathsgeschichte des berühmten Flötisten:

„Die Madame Schindlerin in Dresden, mit deren Ehegatten der Herr Quanz die genaueste Freundschaft unterhalten hatte, ward Wittwe, erlaubte aber dem Herrn Quanz, ihr Haus nach wie vor zu besuchen. Sie geriethen nach und nach in einen vertraulicheren Umgang als vorher. Die Madame Schindlerin war von sehr lebhaftem Temperament, und der Herr Quanz ein wohlgemachter Mann, der außerdem als einer der vortrefflichsten Virtuosen seiner Zeit überall hochgeschätzet ward, und in Ansehung der Execution mit dem berühmten Blavet und dem unvergleichlichen Buffardin um den Rang stritte, in Ansehung der Composition aber sie beide übertraf. — Als der Herr Quanz eines Tages bei seiner geliebten Schindlerin war, so fing sie an über einen Anfall von grausamen Kopfschmerzen und Seitenstichen zu klagen, legte sich zu Bette und ließ Arzt und Priester kommen. Da der erstere ihren Zufall für sehr bedenklich hielt, so war der andere, ein katholischer Priester, der Meinung, daß man nicht säumen müßte, die Leidende mit den Sacramenten der Kirche zu versehen. Der Herr Quanz brach am Bette seiner Freundin in die bittersten Thränen aus, und

diese redete nur schluchzend mit gebrochenen Worten und konnte nichts weiter herausbringen, als wie sie wünschte, den Namen einer rechtmäßigen Frau vom Herrn Quanz mit sich in's Grab zu nehmen. Quanz war zur Bewirkung dieses Verlangens mit Leib und Seele bereit, worauf sich der Geistliche nach Hofe verfügte, um die Erlaubniß zu erhalten, bei bewandten Umständen den Herrn Quanz und die Madame Schindlerin ohne weitere Ceremonien sofort zusammen zu geben. Die Erlaubniß war in Zeit von einer Stunde da, der Trauungsact ging vor sich; die Kranke aber — die vermeinte Kranke fuhr mit einem Satz aus dem Bette heraus, fiel dem Herrn Quanz mit einem grausamen Lachen herzend und küßend um den Hals; und der Herr Quanz — der stand wie versteinert da, und wußte nicht, wie er so geschwinde, in dem Zeitraum von etwan zwei Stunden, zu einer Frau gekommen war".

pag. 267. „Das Jahr 1776 war eines der glänzendsten für den Berliner Hof: Der König feierte am 7. Oct. die Hochzeit des Großfürsten Paul mit der Prinzessin Marie von Würtemberg, Tochter des Prinzen Friedrich Eugen und der Prinzessin Friederike Dorothea Sophie von Brandenburg-Schwedt mit einer Pracht, wie sie seit dem ersten Könige von Preußen nicht gesehen worden war". (Vehse IV. 185).

pag. 279. Gottfr. Pepusch ist derselbe, von dem man die hübsche Geschichte von dem Concerte für 6 Fagotte und 1 Flöte erzählt.

pag. 280. **Stand der kronprinzlichen Kapelle in Rheinsberg seit 1732.** Violine: Franz Benda, Joh. Gottl. Graun, Jos. Benda, Jos. Blume, Ehmes, Gruner. Violine und Flöte: Georg Czarth. Bratsche: Reich. Lautenviolon (Gambe): Joh. Gottl. Janitsch. Cello: Hock. Theorbe und Laute: Ernst Gottlieb Baron. Flügel: Schaffarth. Waldhorn: Johann Ignatz Horzizky.

pag. 280. **Erste Operngesellschaft unter Friedrich II.** Giovanna Gasparini (geb. 1707 zu Bologna, debutirte in Berlin 1741 in der Rolle der Rodelinde und blieb während 33 Jahren Mitglied der kgl. Opernbühne; sie starb, nachdem sie erst zwei Jahre vorher pensionirt worden war, an einem Schlagflusse am 20. April 1776 zu Berlin).

Maria Camal (Comati) detta la Farinella aus Venedig (sie sang die Partie der Edviga, gefiel aber nicht; sie wurde deßhalb nach dem Carneval sofort entlassen, ging nun nach Wien und von da 1756 nach Petersburg).

Anna Lorio di Campolungo, Giuseppe Santarelli aus Rom, Mariotti aus Neapel [blieben nur bis nach Beendigung des Carnevals 1742].

Giovanni Triulzi aus Mailand, Gaetano Pinetti aus Brescia, Ferdinando Mazzanti aus Pescia [wurden 1743 nach dem Carneval wieder entlassen].

Operndichter: Giovanni Gualberto Bottarelli aus Siena (bis 1747. Sein Nachfolger war Leop. von Villati).

Decorationsmaler: Giacomo Fabris.

Das Orchester zählte: 2 Flügelspieler (einer derselben war Schale), 12 Violinen (darunter Franz, Georg, Johann und Jos. Benda, Ehmes, Czarth, Blume, Seyffarth und Iwan), 4 Violen, 4 Cello's (darunter Hock, Mara und Grauel), 3 Contrabäße (darunter Janitsch), 4 Flöten (darunter Lindner, Ried und Quanz), 4 Hautbois (darunter Glötsch und Döbbert), 2 Bassons, 2 Waldhörner (Mengis), 1 Theorbe und 1 Harfe (Petrini).

Stand der kgl. Kapelle 1754. Es finden im December und Januar alle Mon-

tage und Freitage, und am 27. März, dem Geburtstage der Königin-Mutter, regelmäßig Opernvorstellungen statt. Alle Tage von 7—9 Uhr ist Kammerconcert.

Kapellmeister: C. H. Graun. Hofcomponist: J. Fr. Agricola. Kammercomponist: J. J. Quanz. Cembalisten: C. Ph. E. Bach, Chr. Nichelmann. Concertmeister: J. G. Graun. Theorbist: E. G. Baron. Gambist: Chr. L. Hesse. Violinisten: Fr. Benda, J. Benda, B. Chr. Fr. Bertram, J. Blume, G. Czarth, J. G. Freudenberg, J. C. Grundke, J. L. Hesse, J. G. Seyffarth, G. H. Gebhard. Bratschisten: J. S. Engke, C. Franz, H. J. Steffani. Cellisten: A. Hock, J. Mara, J. G. Speer, Chr. Fr. Schale. Bassisten: J. G. Janitsch, J. Chr. Richter. Flötisten: J. J. Fr. Lindner, G. W. Kodowsky, A. Neuff, Fr. W. Riedt. Oboisten: J. W. Döbbert, Fr. W. Pauli, C. August. Fagottisten: J. Dümmler, S. Kühlthau, A. Lange, J. Chr. Marks. Hornisten: J. J. Horzizky, Chr. Mengis.

Stand der kgl. Kapelle 1782. Kapellmeister: J. Fr. Reichardt. Concertmeister: Fr. Benda. Violino I.: J. Benda, A. Kohn, J. Blume[1]), B. Chr. Fr. Bertram, J. L. Hesse. Violino II.: J. G. Seyffarth, J. G. Reichenberg, Fr. M. H. Benda, C. H. H. Benda, E. Fr. Benda, J. J. Kannengießer, Zycka II. Bratschisten: Fr. Caspari, J. G. Stephani, J. Chr. Tannenberg, C. L. Bachmann. Cellisten: Duport, J. B. Zycka, der Vater, M. H. Graul, Zycka I.[2]). Bassisten: J. C. Trandorf, Gallat, Kratzenstein[3]). Flauto I.: J. J. Fr. Lindner, A. Neuff. Flauto II.: Fr. W. Riedt[4]), J. Fr. Aschenbrenner. Oboe I,: J. W. Döbbert[5]), J. C. Grundke. Oboe II.: J. A. Grunert, eine Stelle vacant. Fagotto I.: J. R. S. Prinz, Damm. Fagotto II.: Lohmann, Antoni. Hornisten: Zelenka, Wenzel. Cembalisten: C. Fasch, J. Chr. Schramm. Harfe: Fr. Brennessel.

Bei der italienischen Oper waren 24 Choristen verwendet.

Stand der Kapelle des Markgrafen Heinrich. 1754. Cembalist: J. Ph. Kirnberger. Baßsänger: C. R. Berden. Violinisten: J. le Fevre, G. B. L. Zeller, Chr. G. Fiebiger, J. H. Vogt. Bratsche: J. J. Dieterich. Cello: G. Brantow. Baß: Fr. Krause. Flöte: Fr. Wilhelm. Oboe: J. Fr. Kannenberger.

1782. Hofcomponist: J. A. P. Schulz. Concertmeister: J. P. Salomon. Sologesang: Demois. Salomon, Herr Lehmann, Herr Zenda. 4 Geiger (darunter J. W. Matthes und Fr. Müller), 2 Bratschisten, 2 Cellisten, 1 Bassist, 2 Flötisten, 2 Hornisten, 1 Cembalist.

Stand der Kapelle des Markgrafen Carl. 1754. Geigen: Fr. L. Raab, A. Kohe, J. L. Ebel, C. W. Ramnitz, J. W. Albrecht. Bratsche: Chr. W. Heinrich. Cello: J. Chr. Schwedler. Baß: C. L. Bewerich. Flöte: J. Fr. Aschenbrenner. Oboe: J. Chr. Jacobi, J. Fr. Rodemann, G. C. Fischer. Fagott: J. Fr. Richter. Horn: A. Holzel, J. Blaßick. Harfe: Therese Petrini. Cembalo: Chr. W. Hempel.

---

1) Blume fehlt im Verzeichniß von 1783, dagegen sind Seyffarth und Fr. W. H. Benda zur ersten Violine übergetreten; eine Stelle an der zweiten Geige ist vacant.

2) 1783 werden als Cellisten noch Herr Mara, der Vater, und Herr Schale aufgeführt.

3) Fehlt 1783.

4) Fehlt 1783.

5) Fehlt 1783.

Kapelle des Prinzen Ferdinand 1782. Diese Kapelle ist sehr klein, hat aber einige vorzügliche Musiker, z. B.: L. Fr. Raab, sehr geschickter Geiger; C. H. Raab (Sohn, gehört unter die besten Geiger unserer Zeit); C. W. Glösch, ausgezeichneter Flötist.

Kapelle des Kronprinzen. 1782. Sängerin: Adelheid Eichner. 8 Geiger (darunter Fr. W. Bachmann, S. D. Große, C. Haacke), 3 Cellisten, 1 Bassist, 2 Bratschisten, 2 Flötisten, 2 Oboisten (Ebeling), 2 Fagottisten (Mast), 2 Hornisten, 1 Cembalist.

pag. 270. Ueber Friedrich's II. Flötenspiel wurde viel geschrieben. Ausführliches darüber sagte Reichardt an verschiedenen Orten, Ledebur im Tonkünstlerlexicon Berlin's und Andere. Originell war die Art, wie er componirte. Er schrieb dabei gewöhnlich die Oberstimme in Noten auf und bezeichnete dazu mit Worten, was der Baß oder die übrigen begleitenden Stimmen haben sollten. Z. B. hier geht der Baß in Achteln, hier die Violine allein, hier alles unisono u. s. w. Diese musikalische Chiffersprache mußte dann der Kapellmeister Agricola in Noten umsetzen.

pag. 271. Ueber die Abendconcerte Friedrich's II. Vehse, IV., 38.

pag. 283. Ueber die Oper. Vehse, IV., 70.

pag. 284. Baron von Gotter. Vehse, IV., 28.

pag. 285. Ueber Porporino und ein verliebtes Abenteuer mit der Tochter des Generals von Schwerin, nachherigen Frau von Kleist, spätern Frau von Troussel. (s. Vehse, IV., 53).

pag. 287. Für Salimbeni, als er in Wien engagirt war, hatte Metastasio einige seiner Partien besonders eingerichtet; ja er war ihm so zugethan, daß er in der „Olympiade" durch die Schilderung, welche Argene von ihrem Geliebten macht, ein treues Bild des Sängers gab: „Ich habe seine Gestalt — singt sie — immer vor Augen. Er hatte blondes Haar, schwarze Augenbrauen, schöne rothe Lippen, aber etwas erhaben und vielleicht ein wenig zu viel, sein Blick war bescheiden und sanft, er erröthete oft, süß war seine Sprache" u. s. w.

pag. 287. Von Antonio Romani erzählt man sich einige hübsche Anecdoten, die zugleich das Verhältniß Friedrich's II. zu seinen Sängern gut characterisiren:

Der verstorbene kgl. Tenorsänger bei der Oper, Romani, liebte den Trunk, und beging oft, wenn er berauscht war, Unanständigkeiten und Ausschweifungen. Der König, der ihn als Sänger sehr schätzte, versuchte, ihm seinen Fehler abzugewöhnen; leider aber sah er, daß es nur noch ärger damit wurde. Einst befand sich der König in einer Generalprobe. Beinahe eine Stunde hatte er vor dem Orchester gestanden und zugehört, als es ihm auf einmal einfiel, auf das Theater zu gehen und den Sängern etwas zu sagen. Von ungefähr kam er an ein Kabinet, worin Romani bei einer Bouteille rothen Weines saß und einen Kapaun mit vielem Appetit verzehrte. Der König sprach indem laut und heftig. Romani hörte dies, gerieth in Furcht und bildete sich ein, der König werde nun gerade in sein Kabinet kommen. Er nahm den Wein unter den Arm, den Kapaun in die Hand und sprang eilig in einen Schrank, worin man die Kleider für die Opernsänger aufzuhängen pflegte. Da aber der Schrank nicht fest stand und durch Romani's heftige Bewegung aus dem Gleichgewichte kam, so fiel er mit ihm um. Er zerbrach im Fallen die Bouteille und begoß sich mit dem rothen Weine über und über. Indeß sollte er nicht lange nachher auftreten. Man suchte ihn überall und konnte ihn nicht finden. Der König ward darüber böse und befahl ernstlich, den Sänger herbeizuschaffen, folgte auch selbst den Suchenden. End-

lich kam man in das Kabinet, man sah den umgefallenen Schrank, hörte ein Geräusch darin, hob ihn auf und — Romani kam in der abentheuerlichsten Gestalt zum Vorschein. Das Gesicht war mit Pontack überzogen und dadurch ganz unkenntlich geworden. Der König lachte und sagte: „He, Monsieur Romani! womit man sündigt, damit wird man bestraft".

Als nach dem siebenjährigen Kriege die Oper „Dido" zum ersten Male auf der berlinischen Opernbühne gegeben ward, hatte Romani in derselben die Rolle des Mohrenkönigs. Bei der Vorstellung hatte er sich betrunken und konnte nicht singen, fing auch sogar einige Male an zu taumeln. Der König ward darüber aufgebracht und befahl nach Endigung der Oper, man solle den liederlichen Mohrenkönig nach dem Neuen Markte (der Hauptwache) bringen. Dahin ward er in seiner Theaterkleidung zwischen einigen Grenadieren gebracht und so führte man ihn auch bei der nächsten Oper nach dem Opernhause. Durch diese Züchtigung ward er auf eine kurze Zeit gebessert, des Königs Zorn aber bald besänftigt.

pag. 288. Ueber die Barbarina berichten die Briefe „zur Erinnerung an merkwürdige Zeiten und rühmliche Personen:

„1745. So unverbesserlich die ganze Oper „Adriano" war, so ausnehmend schön war auch das Ballet (Pygmalion). Die so reizend gebildete Barbarina kam, durch den Fußboden auf das Theater geschoben, ganz allmälig, wie die Sonne, wenn sie am Morgen hinter den Gebirgen hervorkommt. Sie stand als verfertigte Statue so leblos da, als wenn alles Blut in ihren Adern erstarret wäre. Lany aber, ihr Pygmalion, tanzete so einnehmend um sie und wußte den Göttern so lange zu schmeicheln, bis die empfindsame Venus sich zum Mitleiden bewegen ließ und dieser Puppe, dem Abgotte seiner Seele, das Leben gab. Sie fing an sich zu bewegen. Diese Bewegung stieg nach Graden eines göttlich eingehauchten Funken, welcher um sich griff, bis er eine Flamme ward. Beide tanzeten alsdann aus Dankbarkeit gegen die Götter so bezaubernd, daß auch steinerne Schönen hätten erweichet werden mögen". (Siehe ferner Vehse, IV., 50).

pag. 288. Ueber der Astrua Auftreten in der Oper „Cinna", 1748, erzählen dieselben Briefe:

„Zuerst trat die Astrua als Aemilia auf und setzete mit ihrer Stimme, die sie vollkommen in der Gewalt hatte und mit welcher sie ihrer Action das wahre Leben gab, ihre Zuhörer in frohes Erstaunen. Mit ihr lebte, liebte, starb, hassete, stieg man und fühlete sich fallen. In ihrem ersten Gesange, Allegro, forderte sie ihren Liebhaber Cinna auf, den Kaiser zu ermorden. Hierauf zog sie sich über dessen Unentschlossenheit zum Adagio herab, daß er, der sich kaum besinnen konnte, daß er spielete, seiner bisherigen Widersetzlichkeit nachgab und in Todesgefahr gerieth. Dies brachte Reue in ihr hervor. Sie rasete und wüthete nun so stürmisch umher, daß alle Hörer sich beugeten und über ihre Rachsucht so lange murreten, bis sie wie eine holde Frühlingssonne die Herzen der bestürzten Menge wieder besänftigte".

pag. 289. Einige auf die Mitglieder des Theaters bezügliche Erlaße sind folgende: „Die Opernleute Seindt Solchen Canaillen bagage, das ich Sie Thausendtmahl müde bin. — Ich jage sie zum Teüfel und solche Canaillen Krigt man doch wieder — ich Mus Geld zu Canonen ausgeben und kann nicht so vihl vohr Haselanten verthun. — Die Astrua und Caristini haben nun hendel und fordern den abschiet, es ist Teufels Crop, ich wolte das sie der Teufel alle holete, die Canaillen

bezahlet man zum plaisir und nicht, fecsirerei von ihnen zu haben. — Zulage kann ich weder an Denis noch an keinen anderen geben, dazu bin ich weder reich genug, noch Seindt die Leute mehr Wehrt, wan Sie durchaus vohr ihr Tractement nicht bleiben wollen, mus man andere kommen lassen, die guht Seindt und vohr den Selbigen preis Capriolen Schneiden". — Der berühmte Vestris wurde also beschieden: „Mr. Westris ist nicht Klug, wer wirbt einem Täntzer 4000 Thlr. geben, der Schwester 3000 und dem Bruder 1000, das Müsten Naren Seindt". Einige Statistinnen, die als Hofdamen figurirten und Zulage begehrten, erhielten folgende Antwort: „Ihr habt Euch sehr falsch an mich adressirt. Dies ist eine Sache, die Eure Kaiser und Könige angeht, an diese müßt Ihr Euch wenden. Es ist ganz wider meine Principien, mich in Angelegenheiten fremder Höfe zu mischen".

pag. 290. Ueber Fetonte 1750 in den Briefen: „Nie ist ein schönerer Aufwand für das Auge des Zuschauers auf dem kgl. Theater erschienen als in dieser Oper. In dem ganzen Schauspiele war Alles Pracht, und der mit gläsernen Säulen ausgezierte Tempel des Isis war eine recht bezaubernde Erscheinung. Aber wie beeiferten sich nicht unsere Sänger, hier die Oberhand über das Glänzende zu gewinnen! Schon in der Hauptprobe, welche der König ganz allein für sich aufführen ließ, wendeten sie alle ihre Kunst an sich zu übertreffen. Die Astrua verdoppelte ihre Kräfte so lebhaft, daß der ihr von allen Seiten zuströmende Beifall ihrem Nebensänger (Salimbeni) einen Trieb zur Mißgunst einflößte, von welchem auch das beste Herz in ähnlichen Fällen nicht frei bleibt, wenn es nicht durch eine überwiegende Vernunft gestärket wird. Seine sanfte Seele konnte die Last dieser Leidenschaft nicht ertragen. Er entschloß sich daher Berlin zu verlassen".

pag. 290. Ueber die Cochois und ihre Verheirathung. Vehse, IV., 12.

pag. 291. Graun wurde von Friedrich II. außerordentlich geschätzt. Neben andern hübschen Geschichten erzählt man sich auch folgende: „Als Graun 1749 die Oper „Iphigenia" componirte, war er sterblich in die reiche Doctorswittwe Frau Glockengießerin verliebt. Der König förderte die Verbindung mit ihr so sehr, daß er einem angesehenen Officier, der ihr ebenfalls den Hof machte, die Partie geradezu verbot. Diesen erregten Zustand des Componisten gaben damalige Critiker auch als den Grund an, warum er so Vortreffliches in dieser Oper geleistet hat, und in der That zeichnen sich die Arien und Duetten, in denen von Liebe die Rede ist, durch ungemeine Lieblichkeit und Frische der Empfindung aus".

„Friedrich der Große befahl seinem Kapellmeister Graun, sogleich eine Hauptprobe zu einer seiner neuen Opern zu veranstalten, weil er der Generalprobe, die in wenig Tagen sein sollte, nicht beiwohnen könne. Die Probe begann; der König, welcher sehr übel gelaunt war, ließ sich die Partitur geben und strich mehrere Seiten derselben. Graun sah das und erwartete mit stillem Bewußtsein des Werthes seiner Arbeit das Ende. „Graun" sprach der König, „das muß Alles anders gemacht werden; Alles, was ich gestrichen habe, ist Seiner nicht werth und gefällt mir nicht". „Das bedaure ich sehr", entgegnete Graun, „indessen werde ich keine Note abändern; denn übermorgen ist Generalprobe und in drei Tagen kann nichts Neues mehr einstudirt werden. Und dann noch das wichtigste Argument, was ich habe, welches ich Ew. Majestät aber erst sagen werde, wenn Sie wieder gnädiger sind denn heute". — „Graun", sagte der König, „auf Ihn war ich nie ungnädig, deshalb will ich sein Argument gleich hören". „Nun dann", sprach Graun, indem er seine Partitur in die Hand nahm; „über dies Stück bin ich König". — Der König lächelte und sagte: „Er hat Recht! Graun; und deshalb bleibt Alles beim Alten".

Zwei andere Anecdoten finden sich auf p. 225 und 258 in der „Legende einiger Musikheiligen"; über seinen Tod und Leichenbegängniß siehe die Briefe p. 252.

pag. 293. Eine Schilderung des Intendanten Baron v. Pöllnitz. Vehse, V., p. 25.

pag. 294. 1768 war man nach dem Abgange der Astrua genöthigt die Partie der Iphigenia in Graun's gleichnamiger Oper vom Castraten Coli singen zu lassen. „Er übte solche mit allem Fleiße aus, so schwer es auch einem jeden sein muß, etwas zu sein, was man nicht ist".

pag. 296. Eine gedrängte Geschichte des Berl. Operntheaters findet sich in Cramer's „Magazin" II., 316.

pag. 307. Ueber die Mara und ihren Gesangsvortrag enthalten „die Briefe eines aufmerksamen Reisenden" p. 7 und 11 noch eingehendere Mittheilungen. Ferner geben über sie und ihren Mann: „Cramer's „Magazin II.", p. 33; Forkel's „Almanach 1789", p. 122; Dr. G. Chr. Grosheim (Leben der Künstlerin Mara 1823); Rochlitz (für Freunde der Tonkunst, Bd. I.); Zelter (Briefwechsel mit Göthe) und die verschiedenen „mus. Zeitschriften und Almanache" vielfache Auskunft.

pag. 309. Reichardt hat sich schon im Spätjahr 1776 verheirathet. Hamann schreibt am 16. Dec. 1776 an ihn: „Zuvörderst wünsche ich, daß Sie, wie es einem christlichen Virtuosen gebührt, Gott danken für alles, was er gegeben und was er genommen hat, mit einem herzlichen Fiat voluntus tua! Erndte und Freude für Ihre vollendete Mutter — aber Frühregen und Spätregen für Ihre würdige junge Frau".

Die geliebte Mutter Reichardt's erlebte also seine Verheirathung nicht mehr. Sein Vater lebte noch 1778. Er theilte dem Freunde Hamann die Nachricht von der Ende 1777 erfolgten Geburt des ersten Kindes des jungen Ehepaars, und zwar wie dieser schreibt: „unter dem Schall von Posaunen, wie von Rechtswegen", mit.

pag. 320. In der Oper „Rodelinda" sangen 1742 in deren ersten Aufführung die Damen: **Gasparini** und **Farinella**, die Herren: **Santarelli**, **Triulzi**, **Mariotti**, **Pinetti** und **Ferdinando Mazzanti**. Im Jahre 1778 war sie also besetzt: **Rodelinda**: **Mad. Mara**, **Bertarid**: Hr. **Concialini**, **Grimoald**: Hr. **Tosoni**, **Edviga**: **Mslle. Koch**, **Garibaldo**: Hr. **Grassi**, **Unulf**: Hr. **Porporino**, **Flavio**: Hr. **Coli**.

In der „**Artemisia**" sangen: **Artemisia**, Königin von Carien: **Mad. Mara**, **Dardanus**: Hr. **Concialini**, **Erenice**: **Mslle. Koch**, **Orontes**: Hr. **Tosoni**, **Sebastes**: Hr. **Grassi**, **Idaspes**: Hr. **Coli**, **Nicander**: Hr. **Porporino**.

pag. 321. Vehse IV., 74: Seit dem Hubertsburger Frieden verminderte sich Friedrich's Geschmack am Theater, er sah jede Oper nur noch einmal und besuchte dann und wann die französische Comödie. 1778 kurz vor dem Ausbruch des bairischen Erbfolgekriegs entließ er plötzlich die französische Truppe und beendigte die Functionen des Directeur des spectacles, des Baron von Arnim durch folgende ziemlich ergressive Cabinetsordre vom 30. März: „Die gegenwärtigen Conjuncturen lassen ernsthaftere Sceuen erwarten: man kann sehr wohl der comischen entbehren und dies ist der Grund, weshalb Ich den sämmtlichen Schauspielern und Schauspielerinnen Meines französischen Theaters ihre Gehalte und Pensionen entziehe. Das Eure ist ebenfalls mit inbegriffen, und nachdem Ihr sämmtliche französische Comödianten verabschiedet habt, wird es ganz in Eurem Belieben stehen, Eure ganze Sorgfalt Euren Liebschaften zu widmen. Hiermit bitte Ich Gott u. s. w"

Friedrich.

pag. 322. „J. Fr. Reichardt's mus. Reisen in England, Frankreich und Deutschland". Das Werk sollte die Erfahrungen der öftern Reisen nach London und Paris und durch den größten Theil Deutschlands enthalten. Nach der Rückkehr von der dritten Reise 1787 sollte der Druck beginnen, bis Michaelis 1787 der erste Theil, England betreffend, erscheinen. Der zweite war bestimmt über Frankreich, der dritte über Deutschland zu referiren. Mit allen magern Namens- und Titularverzeichnissen, sowie mit allen bereits bekannten Dingen sollte der Leser verschont, dagegen durch treue Darstellung alles Merkwürdigen mit dem gegenwärtigen Zustand der Musik in den genannten Ländern bekannt gemacht werden. „Man wird nicht selten die treueste Beschreibung gegen alle Erwartung und bisherige Meinung finden".

Auf jeden Band von circa 25 Bogen war mit 1 Thlr. in Gold zu pränumeriren, auf alle 3 Bände zugleich mit 1 holl. Ducaten. — Berlin, 1. Dec. 1786.

pag. 333. Herder schrieb an Hamann, 9. Nov. 1783: „Daß sich Reichardt wahrscheinlich durch eine neue Ehe mit der Frau Dr. Hänsler, einer Tochter des sel. Pastors Alberti, die ich in ihres Vaters Hause als ein junges liebenswürdiges Mädchen gekannt, verjüngen und tröstea würde".

pag. 340. Eine sehr anziehende Schilderung über den Gesang und die Persönlichkeit der Mademoiselle Eichner gibt Zelter in seiner Selbstbiographie p. 135.

pag. 352. **Verzeichniß der Opern, die während der Regierungszeit Friedrich's II. im großen Opernhause dargestellt wurden:**

1742. Cäsar und Cleopatra von Graun.
1743. La Clemenza di Tito von Metastasio und Hasse.
1744. Artaxerxes, Cato in Utica, Alessandro e Poro von Metastasio und Graun.
1745. Lucio Papiro von Apostolo Zeno und Graun.
Adriano in Siria von Metastasio und Graun.
Am Ende des dritten Actes: La festa del Hymeneo und Pygmaleone.
1746. Demofoonte, Rè di Tracia von Metastasio und Graun.
Cajo Fabricio von Zeno und Graun.
1747. Arminio von Pasquini und Hasse[1]).
Le feste galanti. Intermezzo. Text nach dem Französischen des Duché von L. von Villati, Musik von Graun.
1748. Cinna. Text nach Corneille von Villati, Musik von Graun.
Europe galante. Singspiel. Text nach La Motte von Villati, Musik von Graun.
Acis und Galathee. Text von Villati, auf Arien von Hasse gedichtet.
Cinna wiederholt[2]).
1749. Ifigenia in Aulide. Text nach Racine von Villati, Musik v. Graun.

---

1) Die darin als Thusnelda aufgetretene Signora Maria Masi, la Marsarola, gefiel nicht und blieb nur bis zum März in Berlin.

2) Die anstatt der Barbarina engagirten Mr. und Mlle. Giacinthe gefielen nicht; etwas besser ging es dem Solotänzer Denis und seiner Frau, einer Venetianerin, die bald darauf nach Berlin kamen.

1749. Angelica e Medoro. Singspiel. Text nach Quinault von Villati, Musik von Graun[1]).
Coriolan. Der Text ist von Friedrich II. selbst entworfen und von Algarotti und Villati ausgeführt. Die Musik von Graun.
1750. Angelica e Medoro.
Fetonte. Text nach Quinault von Villati, Musik von Graun.
Ifigenia.
Mithridate. Text nach Racine von Villati, Musik von Graun.
1751. Armida. Text von Villati, Musik von Graun[2]).
1752. Britannico. Text nach Racine von Villati, Musik v. Graun.
Orfeo e Euridice. Text nach Boulais von Villati, Musik von Graun.
1753. Didone abbandonata. Text von Metastasio, Musik v. Hasse.
Sylla. Text nach dem Entwurfe des Königs von Giampetro Tagliazucchi, Musik von Graun.
1754. Cleofide. Text von Metastasio, Musik von Agricola.
Semiramide. Text nach Voltaire von Tagliazucchi, Musik von Graun.
1755. Montezuma. Text nach dem Entwurfe des Königs von Tagliazucchi, Musik von Graun[3]).
Ezio.
1756. J Fratelli nemici, Text v. Tagliazucchi, Musik v. Graun.
Merope. Graun's letzte Oper.
1764. Merope.
1765. Leucippo. Schäferspiel. Musik von Hasse.
Achille in Sciroe. Musik von Agricola.
1766. Lucio Papiro.
Cajo Fabricio.
1767. Le feste galanti.
Amor e Psyche von Landi und Agricola.
1768. Ifigenia.
Cato.
1769. Orfeo.
Didone.
1770. Phaethon.

---

1) Von jetzt an erhielt die Berliner Oper in Girolamo Bon auch einen Theaterarchitecten, Ingenieur und Maschinenmeister.

2) Die Decorationen dieser Oper waren von Joseph Galli Bibiena, 1696 zu Parma geb., einem der berühmtesten Theatermaler des vorigen Jahrhunderts gemalt. Er war 1751 nach Berlin gekommen und starb dort 1757. Sein Sohn Carlo Galli Bibiena, 1728 in Dresden geb., gest. 1784, war von 1763—66 Decorationsmaler in Berlin; seine Leistungen waren denen seines Vaters gegenüber nur mittelmäßig.

Ein gewisser Angelo Galiani, ein berühmter Feuerwerker aus Bologna war ebenfalls zu dieser Oper besonders verschrieben worden. Ein von ihm veranstaltetes Feuerwerk, in welchem der Pallast Armidens in Flammen aufging, fand außerordentlichen Beifall.

3) Die Sänger wechselten in dieser Zeit sehr rasch; keiner wollte nach Salimbeni mehr genügen. 1752 sangen Luirci und Ricciarelli; 1755 Amadori und Martinigo, Steffanina und Luini in Berlin, alle ohne Erfolg.

1770. Il Re pastore. Schäferspiel von Villati. Ouverture und 2 Arien vom Könige, die übrigen Compositionen von Graun, Quanz und Nichelmann. (Schon 1747 in Potsdam gegeben).
1771. Montezuma.
Britannico.
1772. Oreste e Pylade von Landi und Agricola, umgearbeitet und unter dem Titel: I Greci in Tauride wiederholt.
1773. Merope.
Arminius.
Demofoonte.
Semiramide.
1775. Europa galante.
Parthenope.
1776. Attilio Regolo.
Orpheo.
1777. Rodelinda.
1778. Artemisia von Hasse.
1780. Armida.
1781. I Fratelli nemici.
1782. Coriolan.
Artaxerxes.
1783. Sylla.
Alessandro e Poro.
1784. Lucio Papiro.
Cajo Fabricio.
1785. Orpheo.
Artemisia.
1786. Oreste e Pylade.

pag. 356. Die Berliner Concertinstitute haben sich später noch sehr vermehrt. Im Herbst 1786 kündigte Rellstab ein neues Unternehmen an (Cramer's Magazin II., 1386), und stellte für den April 1787 eine Aufführung von Gluck's „Iphigenia in Tauris" in Aussicht. Dann fanden in der Freimaurerloge (Royal York) die von Concialini mit großem Erfolge gegebenen Wohlthätigkeitsconcerte statt. Unter den Dilettanten, die späterhin regelmäßige Winterconcerte in ihrem Hause gaben, wird besonders der Minister von Voß genannt.

pag. 357. **Programme einiger Concerts spirituel:**

11. März 1783.

Erster Theil aus dem Oratorium „Kain und Abel" von Leon. Leo.

Symphonie von Reichardt.

Rondo (Numi, se giusti siete) für Sopran von demselben. Gesungen von Demoiſ. Niclas.

Violinconcert. Gespielt von Carl Haacke aus Potsdam, Concertmeister des Prinzen von Preußen.

Arie (Se pietà tu senti al core) für Tenor von Paesiello. Gesungen von Murschhäuser.

Quintett für Pianoforte, zwei Flöten und zwei Hörner von Reichardt. Die Clavierpartie vom Componisten gespielt.

Symphonie von J. Haydn.

18. März 1783.

Zweiter Theil aus dem Oratorium „Kain und Abel" von Leon. Leo.

Symphonie von Reichardt.

Ariette (Numi, se giuste siete) für Tenor von demselben. Gesungen von Murschhäuser.

Solo für Cello von Düport. Gespielt von Hansmann, Mitglied der Kapelle des Kronprinzen.

Duetto (Perchè se Re tu sei) von Majo. Gesungen von Dem. Niclas und Murschhäuser.

Concert für die Flöte v. C. Krause. Geblasen v. H. J. Krause (Chr. G.?)

Symphonie von J. Haydn.

25. März 1783.

Der 51. Psalm: „Miserere" von N. Jomelli.

Symphonie von Reichardt.

Violinconcert, componirt und vorgetragen von C. Haacke.

Scene aus einer ital. Oper (Un aura di speranza) für Tenor mit obligatem Fagott von Reichardt. Vorgetragen von Murschhäuser und Weiß.

Quintett für Pianoforte, 2 Flöten und 2 Hörner von Reichardt.

Symphonie von Abel.

1. April 1783.

Miserere von Sarti. Die Solopartien ges. von Concialini und Grassi.

Symphonie von Reichardt.

Scene (Si! t'intendo, ombra diletta) v. Naumann. Gesungen v. Grassi.

Violoncellconcert von Janson. Vorgetragen von Hansmann.

Arie (Ah, non sai, bella Serena) von Reichardt. Gesungen von Concialini.

Symphonie von Abel.

8. April 1783.

Auszug aus dem 110. Psalm von L. Leo.

Symphonie von J. Haydn.

Rondeau (Luci amate, a voi non chieto) von Reichardt. Vorgetragen von Dem. Niclas.

Duett für Violine und Cello von Giornowicki. Gespielt von Haacke und Hansmann.

Arie (Se penso ch'é amico) von Majo. Gesungen von Murschhäuser.

Concert für Flöte, Clarinette, Oboe und Fagott von Reichardt. Gespielt von Krausse, Maucke, Grasse und Weiß.

Symphonie von J. G. Meder.

15. April 1783.

Auszug aus einer Passion von Metastasio, componirt von Reichardt.

Symphonie von Reichardt.

Sonate für die Violine von Fr. Benda. Gespielt von C. Benda.

Arie (Per darvi alcun pagno) von Piccini. Gesungen von Grassi.

Concert für die Oboe. Componirt und vorgetragen von Ebeling.

Arie von Gazzaniga. Gesungen von Concialini.

Violinconcert. Componirt und gespielt von C. Haacke.

Symphonie von J. Haydn.

11. März 1784.

Erster Theil aus dem „Miserere“ von L. Leo und Ferd. Bertoni.
Symphonie von J. Haydn.
Rondo (Ah tornar la bella Aurora) von Sarti. Ges. v. Concialini.
Violinconcert. Componirt und vorgetragen von C. Haacke.
Arie (La dolce campagna) von Sarti. Gesungen von Grassi.
Quintett für Pianoforte, Oboe, Fagott und 2 Hörner von Reichardt.
Symphonie von Rosetti.

18. März 1784.

Zweiter Theil aus dem „Miserere“ von Leo und Bertoni.
Symphonie von Dittersdorf.
Scene (Alfine è in mio potere) aus der Oper „Armida“ von Reichardt.
Oboeconcert von Stamitz. Gespielt von Ebeling.
Arie (Non temer bell' idol mio) von Bertoni. Gesungen von Grassi.
Cellosonate von Duport. Gespielt von Hansmann.
Symphonie von Reichardt.

25. März 1784.

Das Carmen saeculare des Horaz von Philidor. Partie I. bis III.
Symphonie von Dittersdorf.
Scena (Ah, non lassiarmi, nò) aus „Didone abbandonata“ v. Reichardt.
Quartett für Pianoforte, Oboe und 2 Hörner von Reichardt.
Arie (Per lei fra l'armi) von Majo. Gesungen von Grassi.
Fagottconcert von Eichner. Geblasen von Ebeling.
Symphonie von Vanhall.

1. April 1784.

Carmen saeculare von Philidor. Partie IV.
Symphonie von Dittersdorf.
Arie (Vorrei spiegare almeno) von Sacchini. Gesungen v. Concialini.
Oboeconcert mit einem Air: „Henri IV.“, comp. und vorgetr. durch Ebeling.
Scene (Ombre dolenti e pallide) von Majo. Gesungen von Grassi.
Violinconcert. Componirt und vorgetragen von C. Haacke.
Symphonie von Reichardt.

8. April 1784.

Die Passion von Metastasio. Musik von Reichardt.

15. April 1784.

„Dieses Concert bestand aus lauter Instrumentalstücken und Arien von Tenducci, Prati, Gazzaniga und Reichardt, mit denen sich die Virtuosen sammt und sonders zu guter Letzt hören ließen“.

pag. 368. Mitglieder der Schuch'schen Gesellschaft in Berlin 1754—64 waren: Eckhof, Kirchhof, Brückner, Bruck, Döbbelin, Brandes, Antusch, Märchner, Wolfgang, Köppe, Stephanie d. ältere, Hensel, Mayer, Löwe, Stänzel (berühmt in der Rolle Anselmo's), Herr und Mad. Lembke (Bernardon), H. u. M. Mecour, H. u. M. Labes, H. u. M. Reichard, die Schleißnerin, Hohlin und Köhlerin.

pag. 368. Unter Schuch dem jüngeren 1764—1771 spielten außer dem

Principal und dessen Frau und Brüdern, Christian und Wilhelm; der alte treue Stänzel; die Döbbelin'schen, Brandes'schen, Amberg'schen und Labes'schen Eheleute; Antusch, die Neuhofin und Schulzin.

pag. 369. Döbbelin's Gesellschaft (1767—68, 1769, 1770—71) bestand anfangs nur aus 8 Personen, später bildeten die Truppe: die Schmelz'schen, Garbrecht'schen und Sauerweid'schen Eheleute, die Schulzin, Mamsf. Felbrig und ihr Bruder Lamprecht; die Schauspieler: Wille (später Thering), Schweizer, Märchner, Hensel und Klos. An Herrn Rosenberg hatte das Theater einen sehr geschickten Architecten und Decorateur.

pag. 374. **Orchester der Döbbelin'schen Gesellschaft zu Berlin.**

1782. Musikdirector: J. André. Concertmeister: Fr. L. Benda. Violine I.: Schulz, Reichel, Linde. Violine II.: Thiele, Labes, Kornthal, Benda jun. Bratsche: Schollmeyer, Schrambaum. Cello: Janson (zugleich Decorationsmaler). Flöte und Oboe: Ulich, Meyer. Fagotte: Schefler, Reinhard. Hörner: Krüger, Jonas.

NB. Wenn gleichzeitig Flöten und Oboen gebraucht werden, so sind noch zwei Flötisten da, die aber nicht im Solde stehen.

Mitglieder der Döbbelin'schen Truppe. Ende 1786.

Döbbelin, Director. Frischmuth, Musikmeister. Sänger und Schauspieler: Aleri, Amor, Benda, Bessel, Böttcher, Diestel, Diestler, Döbbelin jun., Fleck, Griebe, Herdt, Jobel, Krüger, Labes, Lang sen. u. jun., Löwe sen. und jun., Müller, Reinwald, Rüthling und Sello. Sängerinnen u. Schauspielerinnen: Mad. Aleri, Amor, Baranius, Bessel, Böttcher, Bruckner, Diestel, Gensicke, Göbel, Griebe, Labes, Lanz, Löwe nebst Töchtern, Müller, Rosenberger und den Mlles: Döbbelin, Kneisel und Rademacher.

pag. 378 nachzutragen: Concert für Flöte, Clarinette, Oboe und Fagott, gespielt im 5ten Concert spirituel 1783 von den Herren Krauße, Mauke, Graße und Weiß.

pag. 380 nachzutragen: Im Kunstmagazin, Berl., 1782, stehen folgende Klavierstücke Reichardt's. I. Stück: Die Freude. La Gioja. Es. Naiver Scherz. F. II. Stück: Rondo nach einer Stelle aus dem Petrarch. Es. (Nr. 3 der in Paris 1785 gedruckten Rondo's).

In dem Verzeichnisse der gedruckten Werke Reichardt's, das dem ersten Bande des „Kunstmagazins" beigefügt ist, findet sich folgende Bemerkung, die berechtigt, auf eine große Anzahl von ungedruckten Compositionen zu schließen: „Concerte für Clavier, Violin und Bratsche liefere ich sauber geschrieben, jedes für einen Louisd'or, und Solo's, Trio's, Quartetten, Symphonien und italienische Arien jedes für einen holländischen Ducaten".

pag. 399 nachzutragen:

19) Due Cantate al giorno natalizio della s. A. R. il Principe di Prussia e della s. A. R. la Principessa di Prussia. Poesia di Metastasio.

20) Arianne abbandonata. Cantate. La Poesia e dal Sign. Sanseverino.

} p. 547

pag. 400. Selbst in der „Artemisia", noch unter den fesselnden Verhältnissen der Zeit Friedrich's des Großen geschrieben, offenbart sich ein Streben nach Characteristik und tieferer Auffassung des Textes, der seinen Vorgängern mangelt. Eine Arie dieser Oper (Rendetemi il mio ben, numi tiranni), an welcher vor ihm noch

jeder Meister, selbst Hasse gescheitert war — der, die Götter zu Artemisien's Hülfe mehr herausforderu, als in stiller Schmiegsamkeit und Beklemmung des Herzens den beweinten Geliebten ersehnen ließ — war ihm vorzüglich und bewunderuswerth gelungen. Diese Arie, ursprünglich für die Mara geschrieben, blieb lange Zeit eine beliebte Concertarie.

pag. 407. Ueber: „Liebe nur beglückt". (Text von Reichardt?)

„Dieses Stück an sich kann niemals für ein gutes gehalten werden. Es sind wahre Stellen darinnen, es sind musikalische Stellen, das alles macht aber noch kein Drama. Bei der Aufführung kann es Effect thun, und der Musik wegen, die zu den besten Arbeiten Reichardt's gehört, könnte man es wohl auf dem Theater versuchen. Dabei ist ja auch nicht viel zu gewinnen noch zu verlieren. Gewiß ist's schade für die Musik. — Dem Stück geht eine lesenswerthe Abhandlung vorher, worin mit Einsicht und Geschmack von den musikalischen Bedürfnissen des Singspiels gehandelt wird".

(Mus. Wochenblatt).

pag. 408. Die Arie aus „Didone abbandonata", mit einem großen vorausgehenden Recitativ, beginnt: „Ah non lasciarmi bell' Idol mio".

pag. 408. In einem in der Stadt Paris 1792 gegebenen Concerte sang Demois. Schmalz ein Rondo von Reichardt, von dem der Referent berichtete, daß es keine seiner besseren Compositionen wäre. „Dergleichen frühere Arbeiten hat er indessen durch seine genialischen und reifen Werke späterer Zeit tausendfach vergütet".

pag. 413. Frohe Lieder ꝛc. Das Heftchen enthält 12 einstimmige Lieder: 1) Der Glückliche, nach dem Engl. von Herder. 2) Wir und Sie von Klopstock. 3) Der entschlossene Liebhaber von Herder. 4) Rheinweinlied v. Claudius. 5) Lied der Freundschaft von S. Dach. 6) Glückseligkeit der Ehe von Herder. 7) Mailied von Göthe. 8) Billiges Unglück, aus dem Schottischen von Herder. 9) Täglich zu singen von Claudius. 10) Die Sorge, aus dem Italienischen von Herder. 11) Trinklied aus einem ungedruckten Singeschauspiel von Reichardt. 12) Trinklied aus: „Liebe nur beglückt", von Reichardt.

In der Vorrede zu diesem Werkchen sagt Reichardt: „Warum findet der aufmerksame Beobachter bei allen europäischen Völkern keine neuen wahren Volkslieder? Staatsverfassung thut freilich viel; die drückte aber auch sonst. Ich denke, das Wichtigste ist, daß das schöne Naturbedürfniß Kunst, diese gar Handwerk geworden ist. Vom Oberkapellmeister des Fürsten bis zum Bierfiedler, der die Operette in die Bauernschenke trägt, ist ja fast alles jetzt nachahmender Handarbeiter für gangbaren Marktpreis. Zum vollen Unglück sind ihrer gar so viele, daß die Concurrenz nie unter die Käufer kommen kann, immer bei dem Verkäufer ist. Daher denn auch der höchste Gipfel des jetzigen sogenannten Künstlers dieser ist: „die größte Summe der Narrheiten seines Bezahlers mit einmal zu befriedigen". Und dies hat einen so allgemeinen fatalen Einfluß auf's ganze Volk, daß wenn auch Obrigkeit und Pächter einmal ein frohes Gefühl im Menschen zur Aufwallung kommen lassen, dieser nicht mehr geraden ungetrübten Sinn genug hat, es aus sich selbst und nach seiner eigenen Natur zu äußern; immer singt der überall fertige Spielmann aus ihm, anstatt daß alte Jägerlieder ganz den Character des nachtfrohen, wilden Lauschers und Erhaschers an sich tragen, aus Fischerliedern das heimliche Wasserleben athmet, aus Hirtenliedern ruhige Heiterkeit ausgeht und alle lebendigen Ausdruck wahrer Freude und wahres Leids tönen".

pag. 420. Nach neuesten Anschauungen müssen wir das Urtheil über das Accompagnement der Pierson'schen Lieder widerrufen. Es sind uns in der letzten Zeit Begleitungen vorgekommen, die Pierson's Clavierstimme weit hinter sich zurücklassen.

pag. 453. Ueber die Personalien am Hofe des Königs Friedrich Wilhelm II. gibt Vehse im 5ten Bande seiner Geschichte des preußischen Hofes und Adels eine eingehende, wenn auch nicht eben schmeichelhafte Schilderung.

pag. 454. Eine Mittheilung von den Concerten bei dem Kronprinzen, nachmaligem Könige Friedrich Wilhelm II. gibt Zelter, Selbstbiographie p. 137.

pag. 457. **Stand der kgl. Kapelle 1786:**

Intendant der Musik: Jean Paul Duport. Kapellmeister: Johann Friedrich Reichardt. Concertmeister: Joseph Benda, P. Vachon. Cembalisten: C. Fasch, J. Chr. Schramm. Harfenist: Fr. Brennessel. 20 Geiger: Haacke, F. Benda, Kroll, C. Benda, Kannengiesser, Bötticher, Stephani, Bernard, Reichenberg, Bachmann jun., Maurer, Thiele, A. Zycka, Fr. Kolbe, Müller, F. Zycka, Möser, Kühne, Seyffarth, Hesse. 7 Bratschen: Bachmann s., Göz, F. Zycka, Fagal, Franz, Stephani, Tannenberg. 8 Celli: Duport jun. (seit 1789), Herwig, Hansmann, Braun, Graul, Scholle, Fr. Zycka, Fleischmann. 4 Bässe: Kalla, Gürlich, Stolze, Rambach. 4 Flöten: Krause sen. und jun., Aschenbrenner, Neuff. 5 Oboen: Ebeling, Fischer, Grunert, Große, Müller. 5 Fagotte: Ritter, Knoblauch, Kreisvatis, Weiße, Schwarz. 5 Hörner: Türrschmidt, Neumann, Scholer, Zelenka sen. und jun. 2 Clarinetten: Kunze, Kühne.

pag. 457. Ueber Duport schreibt Reichardt in der „mus. Monatsschrift": „Duport, der Aeltere, hat einen großen vollen Ton und viel Würde und Präcision in seinem Vortrage. Er ist noch aus der alten großen Schule, die die französische Instrumentalmusik, obgleich meist von großen italienischen Künstlern gebildet, in unserem Jahrhundert zum Muster für alle erhob. Auf diesen soliden, edlen Stamm hat Herr Duport durch häufige Reisen alle die neueren Annehmlichkeiten gepfropft, die nach und nach die Instrumentalmusik bereichert haben, und hat darin einen sichern, guten Geschmack gezeigt, daß er in seine Spielart nichts aufgenommen hat, was seinem Instrumente nicht angemessen war. Auch als Orchesterspieler hat er große Verdienste. Sein starker voller Ton, sein kräftiger Bogen und die Sicherheit und Ruhe, mit der er dem Basse immer sein volles Gewicht gibt, ist unvergleichlich, und das Orchester hat dadurch viel verloren, daß ihn der König vom Mitspielen dispensirt hat. Indessen ist dem seltenen Virtuosen diese Gnadenbezeugung wohl zu gönnen, sowie ein sich darauf gründendes Gefühl, wenn es für Andere nicht drückend wird, immerhin verzeihlich bleibt. Wenn aber Herr Duport gegen den Willen seines Königs, der überall Ordnung und Gerechtigkeit will, nach der gänzlichen Direction der Musik strebt und die große Oper dirigiren möchte, wie er die Kammermusik dirigirt, so handelt er gegen seinen eigenen Vortheil, macht sich unnöthig Feinde und setzt sich jeden Augenblick der Gefahr aus, in solche Lagen zu kommen, wo seine Kenntnisse nicht hinreichen und wobei das Ende immer sein muß, daß er durch ungetreue Berichte häufige Fehler zu verdecken suchen muß, auch wohl Dupe eines Subalterns wird, worunter denn die Sache gewaltig leidet. Selbst für seine Eitelkeit wird er weit mehr ungestört Nahrung finden, wenn er in den ihm angewiesenen Schranken bleibt. Als Lehrmeister des Königs bekommt er von allen zur Musik Gehörigen denselben am häufigsten zu sprechen, und nach einer alten Erfahrung kann derjenige, der dem regierenden Herrn am nächsten ist, Anderen auch am meisten — wo nicht helfen, doch schaden. Wer weiß nicht, was da ein Lächeln, ein Achselzucken bedeutet? Da es nun bekanntlich sehr wenig Menschen gibt, die nicht von Furcht und Hoffnung regiert würden, so wird es auch

so leicht Niemand versäumen, dem Herrn Duport so viel Licht anzuzünden, als zu seiner Ehre und Zufriedenheit nur immer erfordert werden könnten".

Jahn über Duport (Mozart IV., 475). „Mozart fand in Berlin ein mächtiges Hinderniß an Duport, der ebenso stolz und hochfahrend, als intriguant war. Beim ersten Besuche, den ihm Mozart machte, verlangte er, daß dieser französisch mit ihm reden solle, was er aber, obwohl der Sprache mächtig, bestimmt ablehnte. „So ein welscher Fratz — sagte er — der jahrelang in deutschen Landen ist und deutsches Brod frißt, muß auch deutsch reden oder radebrechen, so gut oder so schlecht als ihm das französische Maul dazu gewachsen ist". Das vergab ihm Duport nicht, obgleich ihm Mozart die Aufmerksamkeit erwies, über einen von Duport componirten und reizend gespielten Menuett Variationen zu componiren und vorzutragen, und suchte beim Könige gegen ihn zu intriguiren".

pag. 462. In der tragischen Scene, da die Andromeda an den Fels geschmiedet, von einem Seeungeheuer, das auf sie zuschwimmt verschlungen werden soll, hatte diese einen ungeheuern Reifrock an, der wohl sechs Mal so breit als der Rachen des Ungeheuers war. Die Gefahr blieb also ganz auf dessen Seite.

pag. 467. Reichardt schreibt über diese Angelegenheit: „Ich sollte schon 1789 die Reise nach Italien machen, die ich hernach ein Jahr später machte; es verzog sich aber damit bis in den November. Die zweite Oper für den Carneval sollte „Fedra" von Paisiello sein, die wollte sich aber für die hiesigen Sänger nicht recht passen; mir allein nun noch eine Oper zu übertragen, dazu hielt man es für zu spät, und so wählte man eine Oper von 2 Acten, und Naumann und ich loseten um die Acte".

pag. 472. Eine andere Anecdote erzählt Reichardt: „Bei einer Vorstellung der Oper „Medea" verwechselten die beiden Leute, die den Vließ bewachenden Drachen vorstellten, ihre Plätze, und der, welcher den Hintertheil regierte, kam vorne zu stehen. Der furchtsame Castrat, der den Jason sang, focht nun sehr erbittert mit dem wedelnden Schwanze des Ungeheuers und die Flammen wurden rückwärts von ihm gespieen".

pag. 472. Ueber die Oper „Medea" von Naumann spricht sich eingehender Dittersdorf in seiner Autobiographie aus, p. 260.

pag. 498. Die Zusammenstellung der Oper „Vasco de Gama" soll Fasch besorgt haben.

pag. 509. **Das deutsche Theater, 1787—1814.**

Oberdirection: Engel und Professor Ramler, 1787. Secretär: Geheimerath Bertram, 1787. Regisseur: Schauspieler Fleck, 1790. Director: Geheimerath von Wiersing, 1794. Oberdirector: Iffland, 1796. Theaterdichter: Herclots, 1803. Sängerinnen: Baranius, geb. Husen, 1782. Greibe, geb. Engst, 1786. Böhm, 1787. Altfilist, 1787. Lippert, geb. Werner, 1787. Fr. A. C. Unzelmann, geb. Flittner, 1788. Müller, geb. Hellmuth, 1789. Schmalz, 1792. Schick, geb. Hamel, 1795. Eunicke, geb. Schwachhofer, 1796. Schick, Tochter, 1807. Johanna Eunicke, 1813. Schulz, 1813. Sänger: C. C. Benda, 1785. Greibe, 1786. Kaselitz, 1787. Unzelmann, 1788. Wiedemann, 1788. Zimmerle, 1788. Chr. H. Benda, 1788. J. M. Böheim, 1789. Lippert, 1790. Brandel, 1791. Leidel, 1791. Ambrosch, 1792. Franz, 1792. Bianchi, 1794. Holzbecher, 1794. Elmenreich, 1795. Eunicke, 1796. Hübsch, 1797. Rau, 1798. Weitzmann, 1799. Gern sen., 1801. Wauer, 1807. Blume, 1808. Wurm, 1809. Hümer, 1811. Fischer, 1814.

pag. 523. Wie Kunzen und manche andere junge Männer nahm Reichardt auch den spätern kgl. Oberkapellmeister F. L. Seidel bei sich auf; ja als er 1785 nach Frankreich und England reiste, durfte ihn Seidel begleiten, der nun Gelegenheit hatte, in Paris die Opern Gluck's, Salieri's und Sacchini's, in London die Oratorien Händel's zu hören.

pag. 542. Zu den Instrumentalcompositionen der letzten Periode ist noch zu zählen „Grazioso" (B) für die Harmonika im „mus. Wochenblatte" p. 56, und „Andantino" (B) für Clavier, in der „Berliner mus. Zeitung" p. 46.

pag. 544. **Vorrede Reichardt's zu: „Deux Odes de Frederic le Grand".**

„Der Mann von Geist, welcher auf sein Jahrhundert und auf die ganze Menschheit einen großen Einfluß ausgeübt hat, gehört der ganzen Menschheit an, und um ihm ihre Bewunderung und ihre Dankbarkeit auszudrücken, liebt sie die Sprache der Künste zu entlehnen, und diese glücklichen Zeichen des Gefühls, welche das Genie erfand und welche die Natur malen zu gebrauchen. Für das Jahresfest der Wiederherstellung der Academie, zugleich für das Geburtsfest des großen Königs, welcher immer der Stolz Preußens sein wird, habe ich versucht, die Ode, die er zur Wiederherstellung der Academie gedichtet hat, durch die Klänge der Musik zu verjüngen. Die Sprache, deren ich mich bedient habe, um den poetischen Ausdruck dieses schönen Stückes zu verstärken, ist die Sprache der ganzen Menschheit; — denn welche gefühlvolle Seele ist für die Reize der Musik unempfänglich und taub für ihre Klänge? —

„Ich kann also hoffen, daß diese musikalische Composition, welche in Berlin allgemeine Aufmerksamkeit erregt hat, für das gebildete Europa nicht ohne Interesse sein wird, und daß diese Accorde überall erhabene Seelen finden werden, welche, geistesverwandt mit dem hohen Genie, welches ich preise, das Bedürfniß fühlen, ihm zu huldigen und ihm durch die Aufführung seines Werkes einen gerechten Tribut zu bezahlen.

„In der Absicht, den Eindruck, welchen ich das Glück zu machen hatte, zu erneuern, habe ich auch die zweite Ode in Musik gesetzt: „Les troubles du Nord", und ich werde ähnliche Arbeiten auch in den folgenden Jahren so lange fortsetzen, als mir das Feuer meiner Phantasie es erlaubt, die empfundenen Gefühle und Gegenstände mit Lebhaftigkeit wiederzugeben und bis ich den reichen Stoff der Tugenden Friedrich's erschöpft habe. Seine unsterblichen Werke, in welchen er mit so viel Kraft den edlen Aufschwung und die hochherzige Empfindungsweise seiner großen Seele ausdrückt, bieten dem Componisten alle Hülfsquellen und seiner Kunst würdige Gegenstände. Die Wissenschaften und die Künste waren in den Augen Friedrich's das, was die menschliche Natur am meisten ehrt und was am meisten zu ihrem Glücke beiträgt. Man wird folglich dem Künstler verzeihen, unter allen Titeln, welche Friedrich Anspruch auf Ruhm gaben, den gewählt zu haben, der aufgeklärte Beschützer, der beständige Freund der Wissenschaften und Künste und des Friedens gewesen zu sein. Der Künstler fühlt sich belebt durch die süße und tiefe Ueberzeugung, daß der große König die Wissenschaften und Künste nicht als Zeitvertreib, als bloßes Spiel des Geistes betrachtete, sondern als belebendes Princip des Ehrbaren und Schönen, und er kann sich und seine Kunst nicht besser ehren, als indem er einige Züge dieser heldenmüthigen Seele, welche einigermassen in das Geheimniß ihrer Natur eindringen und ihre ganze Größe errathen lassen, mit Erfolg ergreift und auf eine anregende Weise wieder belebt.

„Dieses Gefühl gibt mir die Kühnheit, Allen, welche die Künste und Wissenschaften pflegen und beschützen, diese Compositionen, welche nur die Erinnerung an den

großen Fürsten eingeflößt hatte, in dessen Nähe ich das Glück hatte, den schönsten Theil meines Lebens zuzubringen, darzubringen".

Berlin, den 8. März 1800.

Reichardt.

pag. 591. Einen Marsch (zur Ankunft des Merkurs) aus „Protesilao" von Naumann bringt die „Berliner mus. Zeitung 1793", p. 4.

pag. 599. Zu der Schilderung von Fischer's Gesang in „Brennus" dürfte folgende Anecdote hinzugefügt werden: Ein Cavalier frug einen der Castraten der kgl. Oper, wie ihm der Bassist Fischer in der Oper „Brennus" gefallen habe. „Er singt sehr stark", versetzte der neidische Italiener, verdrießlich darüber, daß ein Deutscher ein großer Sänger sein und allgemeinen Beifall einärndten sollte. „Und Sie?" fragte der Cavalier, indem er sich an Reichardt wandte: „Was mich betrifft — antwortete dieser — so glaube ich, daß dieser Brennus ganz dazu gemacht ist, alle Römer wider sich aufzubringen".

pag. 640. Eine andere mißgünstige Beurtheilung Mozart'scher Compositionen enthält dasselbe Blatt p. 126 unter der Ueberschrift: „Zum Capitel der musikalischen Vorurtheile".

3.° p. 378. Concerto (g) per il Cembalo accompagnato da due Flauti Traversi, due Violini, Viola e Basso composto e dedicato a sua Altezza Reale, La Principessa Maria Antonia Walpurgis di Bavaria, Elettrice vedova di Sassonia. di Giov. Fed. Reich. In Lipsia alle spese di E. B. Schwickert. 1777

p. 95. <u>Eosander</u>, Baron von Göthe, Generalquartiermeister u. Intendant der k. Gebäude in Berlin, ein geborener Schwede, vollendete den Schloßbau, baute ~~[illegible]~~ Monbijou u. die Orangerie zu Oranienburg. Er + 1729 in Dresden.

<u>Andreas Schlüter</u>, königl. Baumeister, Bildhauer u. Direktor der Academie, geb. zu Hamburg, hat das Corps de Logis des Charlottenburger Schlosses u. die Orangerie daselbst, theilweise das berliner Schloss, das k. Posthaus, das kleine Palais des Oberhofmeisters Kameke in Berlin u. viele andere Gebäude aufgeführt, außerdem die Pläne zu vielen bedeutenden Bauwerken geliefert u. Berlin mit den schönsten Bildhauerarbeiten geschmückt. 1705 fiel er in Folge ~~[illegible]~~ des Einfalles des von ihm erbauten Münzthurmes in Ungnade, worauf er nach Rußland ging.

Über berliner Künstler (Maler, Kupferstecher u. Bildhauer) siehe:
Heinecke: Nachrichten von Künstlern u. Kunst-Sachen. L. 1768 u. 1786.

p. 117. Über die Familie Dinglinger ebendas. Bd. II p. 44.

Sonetti e Canzoni di Petrarca alla Sua Altezza Reale la Principessa di Prussia Guglielmina Federica Luisa, Principessa di Nassau Orania etc. etc. Libro I. Berolino, in Commissione presso L. W. Wittich Jägerstrasse № 42.

1. Canzon, s'al dolce loco. B 6/8 Allegretto.
   Mein Lied am lieben Orte.
2. Dico ch'ad ora ad ora.
   Ich versichre jegliche Stunde. A 3/4 Grazioso.
3. Pace non trovo.
   Friede nicht find ich. f. C. All. agitato.
4. Erano i capei d'oro
   Der Schönen goldnes Haar. D. C. All.
5. O poggi, o valli
   Ihr Berge, ihr Thäler f. 3/4 Adagio.
6. Or che 'l ciel e la terra
   Nun der Himmel, die Erd. Es. C. Larghetto.
7. Più volte già dal bel. c moll. All. agitato.
   Schon öfter gab ihr menschenfreundlich Antlitz.
8. Di tempo in tempo.
   Von Zeit zu Zeit. G. 2/4. Andantino.

Arie scelte dell' Opera Rosmonda. Aggiustate per il Pianoforte. Berlino presso Enrico Frölich.

Cavatina: Qual nuova specie oh Dio.
Arie: Quanti contrari affetti.
Arie: Rasserena le luci leggiadre.
Scena di Rosmonde
   Rec: Si lusinghi quel folle a voglia sua
   Rondo: Alme amate al fin già liete.
Scena di Fradarte:
   Rec. Lasciami in pace.
   Rondo. Togli oh Dio!

p. 378. Concerto (D. dur) | per il | Clavicembalo | accompagnato | da | V. pr. | V. s. | Viola e | Basso. | dedicato | al Signor | C. P. E. Bach | Maestro di Capella in Hamburgo, | dal | suo servitore umilissimo | G. F. R. | — In Riga | presso G. F. Hartknoch | 17[illegible].

(XXV) Deutsche Gesänge mit Clavierbegleitung. p. 625.
L. b. G. J. Göschen. 1788.

Trocknet nicht v. Goethe
Ach, was ist die Liebe v. Gotter.
Der Geliebten Ruh: Harre[illegible] o Du. v. Matthisson.
Ein Veilchen auf der Wiese v. Goethe. 2st. u. mit Clavier.
Mutter im Schmerze v. Stolberg.
Bei dem stillen Mondschein v. Jacobi.
Minnelied, o Mai v. Voss.
Abschied v. d. Hütte: Gehab dich wohl. v. Rudolphi
Das Landmädchen: An meines Vaters Hügel v. Voss.
Bild der verlornen Freude: Habt ihr meine liebe Freude v. Overbeck.
Bei der Liebe reinsten Flammen v. Jacobi.
Morgenlied: Sieh, wie der Hain erwacht v. Jacobi.
Lied: O wie ist alles auf dem Mai v. Jacobi.
Hoffe, o schmachtende Liebe v. Voss.
Sagt wo sind die Veilchen hin v. Jacobi.
Schlafe i. Liebe: Die der ewig den nicht [illegible] v. Gotter.
Die Laute: Und der Jubels Donnerklängen v. Voss.
Sommerlied eines [illegible] v. Voss.
Im Sommer: Dein Feld u. Au v. Jacobi.
Kein Liebchen, [illegible] v. Jacobi.
Ach, die Entfernung v. Reichardt.
Minona i. Gesang: An deinen Lippen muss ich hangen v. Gerstenberg
[illegible] Himmelfahrt aus Klopstocks [illegible] i. d. [illegible]: Mama, Mama!
Zuruf an d. Jünglinge: [illegible]
An die [illegible]: [illegible] v. Goethe.

p. 378. Sei Sonate a due Violini e Violoncello, composte e Dedicate alla Sua Altezza serenissima di Pietro, Duca regnante di Curlandia, Semigallia etc. da Giovanni Federico Reichardt, Maestro di Capella di Sua Maestà il Re di Prussia. Opera I. Offenb. pr. Giov. André. 3, (Es. F. B. A. B. F.)

p. 378. Concerto (Es dur) | per il | Violino concertato | accompagnato | da | due Violini, | Viola e | Basso. | dedicato | al Sigr. | Adamo Veichtner | Maestro di Concerto di S. A. S. il Duca di Curlandia | e Semigallia | dal | suo scolare ed amico sincero. | G. F. R. | In Riga, | presso Giov. Fed. Hartknoch. | 1773.

p. 414. Oden u. Lieder von Uz, Kleist, Hagedorn u. andern mit Melodien beym Clavier zu singen v. J. Fr. R. K. Pr. Capellm. Zum besten der ev. Schulanstalt zu Grottkau in Schlesien her. Grottkau 1782.

Phillis an Damon v. Kleist.
Galathee v. Kleist.
Amor v. Uz.
Der Frühling v. Uz.
Die Wollust v. Uz.
Der Morgen v. Uz.
An Gleim v. Uz.
Die Zufriedenheit v. Uz.
Der verliebte Bauer v. Hagedorn.
Der Morgen "
Nutzen d. Zärtlichkeit "
An den verlornen Schlaf "
Der Wein "
Lerchenwarnung "
Der May "
Die Schwermuth v. Kleist.
Trinklied "
„Ach! auch so grausam abgebrochen Z.
Die Sicherheit in der Flucht. Lyr. Blumenl.
Bräutigamslied. E. A.
Stärke der Liebe. Mutzay.
„Dein Leben, Beste" Y
Philandens Abschied an Damon. Lyr. Bl.
Morgenlied eines Jünglings. v. Stolberg.
Erndtelied v. Goekingk.
„Ich ging im Mondenschimmer" v. Stolberg.
Der May. Deutscher Merkur.
Lied eines reisenden Handwerksgesellen. v. H.
Schlußgesang aus: Liebe nur beglückt. v. Reichardt.

Dank und Zufriedenheit. Eine prophetische Ode am Dankfest für die grosse Zeit im Jahr 1814 componirt von J. Fr. R. (das Autograph hat 8 pag.)

Ouverture: Largo. C (C dur) Allegro ma non troppo. C
e maestoso.

Chor: „Wie [illegible] auf [illegible]"
Rez: Basso solo: „[illegible] ihr [illegible]"
Chor: (D dur) „O [illegible] [illegible] dem [illegible]."
Rez: Tenor solo: „Nicht nur der [illegible] [illegible] [illegible] die [illegible]."
Chor: (Es dur 3/4 Moderato.) „Unsterblichkeit dir"
(4/4 Comodo) „[illegible] [illegible]."
Rez: Ten.: „Allein mit Weisheit"
Doppelchor: (As. 3/4. Larghetto.) „Dank dir, [illegible]"
Rez: Bass „[illegible] Zufriedenheit"
Doppelchor: (B. C 4/4 Moderato). „Der [illegible] mir"
Rez: Bass: „Hört ihr die [illegible] [illegible] noch klingen?"
Doppelchor: „O [illegible] [illegible]"
(c moll 3/4 Larghetto)
Schlusschor a 4 v. (C dur 4/4. Maestoso) „Wie glücklich sind wir."

Gott und Jahrhundert. Eine patriotische Ode am Dankfest für die große Zeit im Jahr 1814 componirt von J. Fr. R. (der Auszug hat 83 pag.)

Ouverture: Largo. C (C dur) Allegro ma non troppo. C e maestoso.

Chor: „Wir stehn auf ihren Hügeln"

Rez: Basso solo: „Wenn ich [illegible]"

Chor: (D dur) „O Freiheit [illegible] dem Ohr."

Rez: Tenore solo: „Nicht nur der [illegible] [illegible] die [illegible]."

Chor: (Es dur 3/4 Moderato.) „Unsterblichkeit dir"

(4/4 Comodo) „Dich zu [illegible]."

Rez: Ten.: „Allein mit Weisheit"

Doppelchor: (As. 3/4. Larghetto.) „Dank dir, [illegible]"

Rez: Bass. „[illegible] Jahrhundert"

Doppelchor: (B. C 4/4 Moderato). „Du [illegible] mir"

Rez: Bass: „Hört ihr die [illegible] [illegible] nicht klingen?"

Doppelchor: „O [illegible] [illegible]" (c moll 3/4 Larghetto)

Schlußchor a 4 v. (C dur 4/4. Maestoso). „Wie glücklich sind wir!"

Tod und Auferstehung. Eine geistliche Ode am Charfreitag für die grosse Zeit im Jahr 1814 componirt von J. Fr. R. (der Auszug hat 83 pag.)

Ouverture: Largo. C (C dur) Allegro ma non troppo. C e maestoso.

Chor: „Wie sanft auf ihren Hügeln:"
Rez: Basso solo: „Warum ihr Zagen."
Chor: (D dur) „O [illegible] dem Ohr."
Rez: Tenor solo: „Nicht nur der [illegible] wenn die [illegible]."
Chor: (Es dur 3/4) Moderato. „Unsterblichkeit dir"
(4/4 Comodo) „Dich zu erkennen."
Rez: Ten.: „Allein mit Weisheit"
Doppelchor: (As. 3/4. Larghetto.) „Dank dir, [illegible]"
Rez: Bass „[illegible] Auferstandest"
Doppelchor: (B. C 4/4 Moderato). „Der [illegible]"
Rez: Bass: „Hört ihr die [illegible] Klage nicht länger?"
Doppelchor: „O [illegible]" (c moll 3/4 Larghetto)
Schlusschor a 4 v. (C dur 4/4. Maestoso) „Wie glücklich sind wir."

Schletterer, Hans Michel,

Joh. Friedrich Reichardt sein Leben und seine Werke

Bd.: 1

Augsburg 1865